

Mus.th.

1519

b

Miss. Th. 15196

20



<36630082260014

<36630082260014

Bayer. Staatsbibliothek



NR

Mus. H. 15196

Die
Anfänge der Harmonie.

Ein Beitrag

zur

Geschichte der Entwicklung des musikalischen Ohres.

Von

Dr. Friedrich v. Hausegger.



1895.

Druck: Buchdruckerei »Gutenberg«, Charlottenburg.

CARL KONEGEN

Verlags-Conto.

WIEN, I., Opernring 3. 711

10. 98



Die
Anfänge der Harmonie.

Ein Beitrag

zur

Geschichte der Entwicklung des musikalischen Ohres.

Von

Dr. Friedrich v. Hausegger.



1895.

Druck: Buchdruckerei »Gutenberg«, Charlottenburg.





Zwei Faktoren müssen zur Beurtheilung der Wirkungsfähigkeit von Tongebilden in Betracht gezogen werden: das Ohr mit seinen eigengearteten Bedürfnissen und unser Verständniß für menschliche Ausdrucksformen. Der erste derselben ist der wandelbarere. Mit unserem heutigen Ohre den Problemen der griechischen Musik und den musikalischen Versuchen des Mittelalters gerecht zu werden, ist eine schwere Sache. Und doch würde dem Ohre naturgemäß die Aufgabe zufallen, Erläuterungen zu bieten, wo die wissenschaftliche Forschung unlösbare Räthsel aufgiebt. Dieser Aufgabe des Ohres ist den Ueberlieferungen der alten Musik gegenüber noch zu wenig Aufmerksamkeit zugewendet worden. Die Veränderlichkeit seiner Bedürfnisse, seine Bildsamkeit, die Steigerung seiner Aufnahmefähigkeit im Laufe der Zeiten unterliegen keinem Zweifel. Wir brauchen zur Vergleichung nicht von einander weit abliegende Zeiträume in's Auge zu fassen. Ein Tonstück von Liszt, Berlioz oder R. Wagner wäre im Anfange dieses Jahrhunderts noch als ein Tonchaos empfunden worden. Der grundehrliche, Neuerungen auf harmonischem Gebiete gewiß nicht verschlossene Spohr findet die heute jedem Galleriebesucher geläufigen Modulationen in den Pilgerchören des Tannhäuser unnatürlich und äußert sich über das heute stets die Zuhörerschaft zu einmüthiger Begeisterung hinreißende Ensemble am

Schlusse des zweiten Aktes dieser Oper, daß sich dieses an einigen Stellen zu einer wahrhaft schauder-vollen Musik gestalte, besonders kurz vor der Stelle, ehe Elisabeth sich den auf Tannhäuser eindringenden Sängern entgegenwirft. Alle Großen auf dem Gebiete der Musik haben daran leiden müssen, daß ihr in der Entwicklung vorangeschrittenes Ohr für natürlich und seinen Anforderungen angemessen erkannte, was den Zeitgenossen noch verworren und unfaßbar erschien.*)

Viel unwandelbarer ist der andere der von mir am Eingange erwähnten Faktoren, nämlich die Fähigkeit, Ausdrucksäußerungen als solche zu erfassen. Im Wesentlichen haben Laut- und Gebärdenausdruck im Laufe der Zeiten keine großen Veränderungen erfahren. Auch die Formen, in welchen sich Gemüths-bewegungen bei in der Kulturentwicklung noch weit zurückstehenden Völkern äußern, weichen nicht in dem Maße von jenen ab, welche vorgeschritteneren eigen sind, daß sie nicht unmittelbar verständlich wären. Ja, der Entwicklungsprozeß scheint vielmehr nur dahin zu zielen, diese Ausdrucksformen abzuschwächen, nicht aber, sie anders zu gestalten. Die stärkeren Ausdrucksbewegungen ungebildeter Personen und unkultivirter Völker nehmen unseren Antheil durch Erregung von Mitempfindungen lebhafter und unmittelbarer in Anspruch, als die der Konvenienz mehr entsprechenden und damit scheinbar dem Verständniß näher gerückten der Bildungsgenossen. Selbst der Ausdruck von Thieren wird verstanden und mitempfunden.

Soweit sich also Tongebilde als Ausdrucksäußerungen darstellen, werden sie auch in späteren Zeiten und unter verschiedenen geschichtlichen Entwicklungs-verhältnissen leicht verstanden. Tonabstände, Tonbewegungen, Stärkeverhältnisse von Tönen u. s. w. werden unwillkürlich rückbezogen auf die Bedingungen solcher Ausdrucksformen im eigenen Organismus, insbesondere in der Kehle und den Athmungsorganen,

*) Siehe »Das musikalische Ohr« von W. H. Riehl (Kulturstudien S. 80 u. f.).

und so mitempfunden, auch wenn sie sich nicht als unmittelbarer Ausdruck am Körper des Mitmenschen darstellen. *) Darum verstehen wir Melodien aus alten Zeiten oder von Völkern fremder Kulturentwicklung, soferne wir in ihnen Beziehungen auf den Ausdruck von Gemüthsbewegungen entdecken. Wir vermögen zu beurtheilen, ob ihnen überhaupt solche Beziehungen eigen sind, auch wenn sie sonst in ihren Erscheinungsformen dem heute Gewohnten nicht entsprechen.

Je mehr sich die Thätigkeit, Ausdrucksäußerungen Anderer aufzunehmen, auf das Ohr konzentriert, in desto höherem Grade kommen dessen Qualitäten bei der Beurtheilung des Eindrucks, welchen Tongebilde hervorbringen, mit in Betracht. Es muß daher auch die geschichtliche Entwicklung des Ohres in Anschlag gebracht werden. Der Historiker ist nicht berufen, allein, und einzig aus dem Fonde seiner Wissenschaft ein Urtheil über den künstlerischen Werth alter Tonwerke zu schöpfen; aber er muß auch zu Rathe gezogen werden. Er ist nämlich in der Lage, die Anhaltspunkte zu liefern, welche auf die Aufnahmefähigkeit des der fraglichen Zeit angehörenden Ohres schließen lassen. Dieser müßte das heutige Ohr gleichsam angepaßt werden, um von einem Tonwerke den Eindruck zu empfangen, welchen es zur Zeit seiner Entstehung gewährt hatte. Mit dem genießenden Empfangen des Kunstwerkes müßte also ein abstrahirender Denkprozeß verbunden werden. Eine Tonbewegung, welche dem Ohre alter Zeit sehr rasch vorgekommen sein mochte, verliert diesen Charakter in dem Maße, in welchem das Ohr die Nacheinanderfolge der Töne leichter aufnimmt. Die Anstrengung, welche mit der Aufnahme von Tonfolgen verbunden ist, gehört mit zur eigenthümlichen Natur des Eindrucks, welchen sie hervorbringen. Eine Tonfolge, deren rasche Bewegung einem bestimmten Ausdrucksbedürfnisse entspricht, wird nur dann im Anderen ihrer unbewußten

*) Der Darlegung dieser Thatsache ist mein Buch »Die Musik als Ausdruck« gewidmet.

Absicht gemäß wirken, wenn das Ohr des Anderen ihre Bewegung genau so erfaßt, wie sie sich in diesem Anderen als dessen gleichartiger Ausdruck gestalten würde. Ist das Ohr schlecht geübt und muß es große Mühe daran wenden, eine Tonfolge aufzunehmen, so überträgt sich die Anstrengung auf den Eindruck, welchen die Tonfolge als Ausdrucksbewegung hervorruft.

Dem ungeübten Ohr wird als hastiges Fortschreiten erscheinen, was dem geübten ein gemächlicher Gang ist. Umgekehrt wird ein Ohr, welches gewohnt ist, rasche und mannigfaltige Tonbewegungen zu verarbeiten, dieser seiner Fähigkeit den Durchschnittsmaßstab zur Beurtheilung gehörter Tonfolgen und Tonverschlingungen entnehmen. Tonformen, welche das ungeübte Ohr stark und vielfach in Anspruch genommen hatten, werden vom geübten mit spielender Leichtigkeit aufgefaßt und der Charakter dieser leichten Aufnahme theilt sich auch ihrer Wirkung als Ausdrucksform mit. So kann eine Bewegung, welche einmal aufregend, himmelanstürmend geschehen haben mochte, heute geradezu langweilig, abspannend erscheinen. Man wird daher bei der Wahl des Zeitmaßes für Tonwerke aus alter Zeit stets auch dem Umstande Rechnung tragen müssen, daß das Ohr, welches ihnen heute begegnet, ein anderes ist, als dasjenige, für welches sie gedacht waren.

Das Gleiche gilt aber nicht bloß von der zeitlichen Bewegung der Töne, sondern auch von allen übrigen Verhältnissen, in welche sie zu einander treten, so Klangcharaktere, Gegenüberstellungen, Zusammenführungen, Harmoniewechsel, dynamische Wirkungen u. s. w. Ein genau so, wie in alten Zeiten, wiedergegebenes Tonstück wird für das heutige Ohr etwas Anderes sein, als für das seiner Zeit. Die Verkenntung der Relativität der Wirkungen von Tonwerken in Beziehung auf die Fähigkeiten des Ohres, in welchem sie doch erst das werden sollen, zu was sie bestimmt sind, welches also die Aufgabe hat, an ihnen mitzukomponiren und sie für die empfangende Psyche herzurichten, verschuldet die so häufigen Mißverständ-

nisse, mit welchen man Werken aus alter Zeit begegnet, Mißverständnisse, welche auch zu ganz falschen Schlüssen auf dem Gebiete historischer Forschung führen. In Folge solcher Mißverständnisse werden alten Werken nicht selten falsche Werthe unterlegt. Ihrer Bewunderung glaubt man andere Geisteskräfte entgegenbringen zu müssen, als diejenigen, welche man dem Schaffen der Zeitgenossen gegenüber in Anspruch nimmt. Andererseits ist die Folge solcher Mißverständnisse Unterschätzung dessen, was sich dem heutigen Maßstabe nicht fügt. Dem historischen Beiwerke wird dort zu viel, hier zu wenig Rechnung getragen.

In der geschichtlichen Entwicklung das allgemein Menschliche, stets Lebendige zu erkennen, darauf kommt es zumeist bei der Betrachtung der Entwicklung der Künste an. Der Historiker muß, wenn er seiner Aufgabe in dieser Beziehung entsprechen soll, zugleich Psychologe sein. Ein psychologischer Prozeß vollzieht sich vor ihm, allerdings in Formen, welche vielfach von äußeren Einwirkungen bestimmt erscheinen. Das Nothwendige vom Zufälligen zu scheiden, sei sein vornehmstes Streben, wenn seiner Betrachtung nicht das einzig unser berechtigtes Interesse in Anspruch Nehmende abhandeln kommen soll.

In keiner Kunst tritt dieses Nothwendige, dieses Bleibende, dieses stets im Innenleben seine Nahrung und Fortbildung Findende sichtlicher hervor, als in der Musik. Die Geschichte der Musik ist, wenn sie in ihrer Tiefe erfasst wird, eine Geschichte der Entwicklung der menschlichen Seele. Wer ihr in ihren lebendigen Zeugnissen folgt, der betrachtet die Entwicklung nicht bloß von aussen; er schaut sie in ihrem Innensein, ja er erlebt sie förmlich in sich.

Auf allen Gebieten der Wissenschaft ist man bereits dahin gekommen, der Geschichte eine tiefere Bedeutung zu geben, als die der Aufzeichnung von Thatsachen, Namen, Zahlen u. dergl. Was bei anderen Gegenständen, so etwa der politischen Geschichte, einer besonderen, entgegenkommenden, von subjektiver Auffassung bestimmten Thätigkeit des Forschers bedarf,

das ergibt sich bei der Betrachtung der Entwicklung des Tonlebens von selbst. Der Mensch, auf den es einzig und allein ankommt, das uns Interessanteste, worauf sich zuletzt all unser Forschen und Trachten bezieht, stellt sich hier überall in den Vordergrund und offenbart in wunderbarer Art das Innerste seines Wesens. Er fordert gleichsam den Mitmenschen mit unbezwinglicher Gewalt heraus, mit ihm in Wechselwirkung zu treten, und ihm so jenes Verständniß entgegenzubringen, nach welchem mehr oder weniger bewußt alles Streben und Suchen auf wissenschaftlichem Gebiete lechzt.

Wer dies im Auge hält, dem wird sich manches Räthsel lösen, welchem der forschende Erkenntnißtrieb sonst rathlos gegenüberstünde. Die Lösung des Sphinxräthsels heißt: der Mensch. In ihm werden wir das Maß finden, welches wir dem Gegenstande unseres Interesses entgegenzubringen haben.

Ich habe als dem Tonschaffen sich gegenüberstellend einerseits die Fähigkeit, Ausdrucksäußerungen zu verstehen, andererseits die Bedürfnisse des Ohres bezeichnet. Eine vollständige Trennung der Anforderungen beider ist nicht denkbar und auch nie vorgekommen. Das Verständniß des Ohres für Toneindrücke ist nämlich von ihrer Eigenschaft, Ausdruck zu sein, abhängig. Dies bedingt zunächst sein besonderes Interesse für Töne, dies den eigenthümlichen Gang seiner Entwicklung, dies überhaupt die Stellung, welche das Tonleben in so hervorragendem Maße in der Kultur-entwicklung einnimmt. Zur näheren Ausführung dieses Zusammenhanges mangeln hier Raum und Gelegenheit, daher ich mich auf mein diese Frage behandelndes Buch: »Die Musik als Ausdruck« berufen muß. Daß Abirrungen von der dem Ohre zugetheilten Aufgabe vorgekommen sind, unterliegt allerdings keinem Zweifel. Doch können solche Abirrungen unseren Glauben an diese Aufgabe ebensowenig erschüttern, als etwa Abirrungen des Liebesbedürfnisses die Einsicht in die Zwecke, welche die Natur mit dem Liebesgeföhle verfolgt, trüben könnten. Gehörsanforderungen und Ausdrucksbedürfnisse sehen wir im Laufe geschichtlicher

Entwicklung sogar wiederholt in Widersprüche zu einander treten, ja, die ganze Geschichte der Musik spielt sich als ein förmlicher Wettstreit zwischen diesen beiden im tiefsten Wesen zusammengehörigen Potenzen ab, in welchem bald die eine, bald die andere die Oberhand zu gewinnen scheint.

Gerade die scheinbar am wenigsten anziehende Periode musikgeschichtlicher Entwicklung gewinnt, von diesem Standpunkte aus betrachtet, einen besonderen Reiz: Ich meine das eigenthümliche Ringen des Tonlebens nach selbständiger Gestaltung aus dem überlieferten Tonmateriale heraus in den Zeiten der Anfänge abendländischer Kultur. Das rein tonliche Element hatte sich hier gänzlich losgeschält von seiner ursprünglichen Bethätigung, Ausdruck zu sein; es hatte den ihm ursprünglich anheimgefallenen Antheil an der Gebärde und Sprache als Ausdrucksform in immer wachsender Verselbständigung endlich ganz aufgegeben, um zu versuchen, was es aus eigenen Kräften zu leisten vermöge. Nicht ein bildender, sondern ein zerstörender Prozeß hatte dahin geführt. Nicht in lebendiger Uebung waren die Reste griechischer Musik überliefert worden, sondern als dürre, jeder Triebkraft bare Objekte betrachtender Wissenschaft. Daß sich daraus ein ihre Uebung neu belebendes Verständniß nicht schöpfen ließ, ist um so erklärlicher, als auch die wissenschaftlichen Ueberlieferungen, so sehr sie Zeugniß gaben von der ungemein entwickelten musischen Kunst bei den Griechen, spärlich und unvollständig waren.

In dieser einzigen, karge Hilfe bringenden Beziehung zur wissenschaftlichen Ueberlieferung fand sich die nun das Tonwesen behandelnde Gelehrsamkeit auf den Versuch angewiesen. In erster Linie waren es die Theorien des Alterthums, deren Anwendung versucht wurde. Der wahren Kunstübung, wie sie in jenen Zeiten, auf die man zurückgriff, stattfand, standen die Fähigkeiten, welche dabei angerufen wurden, möglichst ferne. Zunächst wurde auf die Ergebnisse gegriffen, welche sich dem Studium darzubieten schienen; in zweiter Linie erst kamen die An-

forderungen des Ohres im Stadium seiner damaligen Entwicklung in Betracht. Und dieses Ohr hatte die Hilfen, welche sich ihm in der Zeit der lebendigen Uebung der alten Musik zu Gebote gestellt hatten, vollständig verloren. Was Gebärde, was Sprache im Zusammenwirken mit den Aeüßerungen des Tonlebens zu bedeuten hatten, davon hatte es kaum mehr eine Ahnung. In letzter Linie erst und lange Zeit unbewußt einwirkend gewann auch das Ausdrucksbedürfniß, diese ursprüngliche Quelle alles Tongestaltens, einigen Einfluß. Schlichte Volksgesänge mahnten die Tonsetzer jener Zeiten, an ihre vergitterten Fenster herandringend, daß im Tonleben eine Seele nach Erlösung ringe, welche in den, jeden Gebärdenausdruck verhüllenden, Bußgewändern und in der, ursprünglichen Gemüthsregungen widerstrebenden, lateinischen Sprache nicht zu freier Entfaltung zu gelangen vermöge.

So bietet uns denn die Geschichte der Musik des Abendlandes das seltsamste Bild. Von dem, was wir als das letzte Ergebniß der Ausdruckssprache der Alten erkennen, vom geklärten, in seinen Natureigenschaften erkannten Klange ausgehend, kehrt die geschichtliche Entwicklung der abendländischen Musik, gleichsam wieder rückschreitend, zurück zu dem, als was sich die Musik ursprünglich darstellt, zum Ausdruck. Was dort letzte Blüthe war, das wird hier mißverständlich als Wurzel in den Boden gesenkt. Und siehe da! Die eingesenkte Blüthe bekundet nun eine wundersame Triebkraft. Keim auf Keim entfaltend schafft sie einen Organismus, dessen neuerlich dem Lichte zugewandtes Blühen an Pracht und Herrlichkeit alles übertrifft, was je der Boden, dem sie ursprünglich entsprossen war, hervorgebracht hatte.

Als das Hauptergebniß dieser eigenthümlichen Entwicklung haben wir die Harmonie zu betrachten. Sie erscheint als ein so wesentlicher Bestandtheil unserer Musik, so innig mit all ihren Lebensbedingungen verbunden und andererseits so neu, so ohne jedes Analogon in der alten Musik, daß man ihr eine das Wesen der Musik geradezu charakterisirende Bedeutung zuschreiben zu müssen geglaubt hat, an deren Ent-

wicklung den Alten kein Verdienst zuzuerkennen, und deren Aufblühen einzig eine der abendländischen Kultur eigene Erscheinung sei. Den Ursprüngen dessen, was wir Harmonie nennen, nachzuspähen, wird daher von besonderem Interesse sein. Der Moderduft der Tiefen, in welchen die versenkte Blüthe die zarten Fäden ihres Organismus, nach Nahrung suchend, ausbreitet, wird uns nicht abschrecken dürfen.

Der Anwendung von Zusammenklängen begegnen wir schon bei den Griechen. Diese haben das Wesen der Konsonanz und Dissonanz nicht nur theoretisch erkannt, sondern es sich auch in ihrer Musikübung vergegenwärtigt. Davon, daß ihre Uebung von Zusammenklängen etwas von unserer heutigen Harmonie wesentlich Verschiedenes war, soll noch ausführlicher gesprochen werden. Zunächst wird es von Interesse sein, zu betrachten, wie sich das Gefühl für Konsonanzen und Dissonanzen ausgebildet hat, und wie man dazu gekommen sein mag, den einen und endlich auch den anderen die ihnen eigenthümlich gewordenen Stellungen in der Ausübung der Musik einzuräumen. Wir werden dabei nicht die Wissenschaft um Ergebnisse der Beobachtung des Tones, bezw. seiner Träger, als Außenobjekte, sondern das Ohr und seine die Uebung bestimmenden Bedürfnisse zu befragen haben. Die Versuche des Pythagoras liegen daher bei allem Interesse, welches sie beanspruchen, nicht auf der Bahn, welche wir zu betreten haben. Sie sind eben so wenig maßgebend, als etwa die Theorie Helmholtz' von den Schwebungen Schlüsse auf die Entwicklung unserer Musik in Beziehung zur Dissonanz ziehen ließe. Wir fragen nicht, was sich dem Verstande als Gegenstand des Erkennens dargestellt habe, sondern darnach, was lebendig wirksam war bei den Gestaltungen und Umgestaltungen, welche das Tonwesen erfahren.

Wir haben das Ausdrucksbedürfniß als das auch die Tonsprache zunächst Bestimmende erkannt und werden uns nun zu fragen haben, durch welche Mitwirkung es gekommen sei, daß die ursprünglichen den Organen des Körpers eigenen Ausdrucksweisen in Bahnen geleitet worden sind, welche zur Entwicklung

dessen, was wir mit dem Sondernamen Musik bezeichnen, geführt haben.

Es ist schon erwähnt worden, daß sich den von Lauten begleiteten Ausdrucksäußerungen als besonders aufmerksames Aufnahmsorgan das Ohr entgegen- gespannt hatte. Ihm war es gegönnt, im Laute die verschiedensten Elemente der Ausdrucksäußerungen, Tonabstände als Ergebnisse verschiedener Muskel- anspannungen, Stärkegrade der Lautäußerungen, Ver- änderungen derselben, zeitliche mit Gebärde, Athem und Herzschlag in Beziehung stehende Bewegungen aufzunehmen und so gleichsam in sein Inneres einen Mikrokosmos der Gesamtausdrucksformen aufzu- nehmen und ihn in seine Einzelheiten zu zergliedern. Immer hervorragender wurde die Betheiligung dieses Organes an der Aufnahme von Ausdrucksäußerungen, je mehr mit seinem Interesse für solche auch seine Fähigkeit, sie in ihren verschiedenen Beziehungen zu erfassen, wuchs. Mit Ausschließlichkeit maßt es sich endlich die Kontrolle und Entscheidung über alle jene Eindrücke an, welche sich ihm als Ergebnisse von empfangenen Ausdrucksäußerungen darstellen.

Dieses Vorrecht wird ihm in dem Maße einge- räumt, in welchem die Ausdrucksäußerungen im Sprech- tone und in der Gebärde Abschwächungen erfahren. Die Gebärde wie die Sprache verlieren ihren ursprüng- lichen Charakter, Ausdruck von Gemüthsbewegungen zu sein, immer mehr, je mehr sie Zwecken dienstbar werden. Die Gebärde wird durch die Kleidung ver- hüllt, durch die Arbeit ihrer ursprünglichen Bedeutung entzogen, die Sprache wird zum Verständigungsmittel. In dem, was beide für den Empfindungsausdruck in sich enthalten, im Rhythmus und im Tone, ver- mögen sie sich dem Ohre mitzutheilen, welches, dieser seiner Aufgabe folgend, seine Aufmerksamkeit ihnen entgegenbringt. Zu immer größerer Klarheit hebt es aus ihnen die Elemente heraus, welchen diese seine Thätigkeit gilt, und fügt sie, seinen gestaltenden Ein- fluß aufbietend, in wunderbarem Aufbau in einander.

So lange sich das Tonleben an den Sprachaus- druck klammert, ist es in seiner Anwendung von

dessen Bedürfnissen bedingt.*) Für die Eigenthümlichkeit, daß im Gesange Töne stufenweise aneinandergereiht werden, daß also ihre Nachbarschaft durch ihren geringsten Abstand von einander in Beziehung auf Tonhöhe bedingt wird, und daß sie so zu einem leiterartigen System gebildet werden, findet sich als einziger Erklärungsgrund die Verwendung der tonlichen Elemente in der Sprache, deren Fluß kleine Abstände, ja selbst oft ein, jeden Abstand verwischendes, Ineinanderziehen erfordert. Wären einzig die physiologischen Bedürfnisse des Ohres maßgebend gewesen, so hätte sich die Gruppierung der Töne ganz anders vollziehen müssen. Denn die Nachbarschaft der Töne unterscheidet sich wesentlich von ihrer Ver-

*) Daß sich die Musik Hand in Hand mit der Sprache und dem Tanze entwickelt hat, kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen. Eine ausführliche Darlegung dieses Verhältnisses enthält mein Buch: »Die Musik als Ausdruck« (S. 66 u. ff.) Zahllose Belege dafür ließen sich noch anführen. Ernst Große theilt mit, daß die Musik auf der untersten Kulturstufe in der innigsten Verbindung mit dem Tanze und der Poesie erscheine. »Einen Tanz ohne musikalische Begleitung kennen die primitiven Stämme eben so wenig, als die civilisirten Völker. Sie singen niemals ohne zu tanzen und umgekehrt, sagt Ehrenreich von den Boto-kuden, daher sie auch beides mit demselben Worte bezeichnen«. (Die Anfänge der Kunst S. 265) — und an anderer Stelle: Die Worte eines australischen, andamischen oder hyperboräischen Liedes werden stets von einer Melodie getragen; oder vielmehr, die Worte tragen stets eine Melodie; denn die letzte erscheint so sehr als Hauptsache, daß man die Worte um ihretwillen zur völligen Sinnlosigkeit verstellt und verstümmelt. Endlich werden auch die epischen Dichtungen, wenigstens zum Theile, nicht einfach erzählt, sondern in einem recitativischen Gesange vorgetragen. — Tanz, Poesie und Musik bilden also eine natürliche Einheit, die man nur künstlich zertrennen kann. Wenn man die Bedingungen und Wirkungen jeder einzelnen von diesen drei primitiven Künsten richtig verstehen und würdigen will, so muß man sich immer gegenwärtig halten, daß sie eben nicht einzeln, sondern in der engsten lebendigen Verbindung auftreten (S. 266). Den Australiern geht die Sprache bei allen feierlichen Gelegenheiten in ein recitativisches Singen über und jede heftige Empfindung scheint sie zum Singen anzuregen. (Ebenda S. 272).

Nach J. H. Heinrich Schmidt (die antike Kompositionslehre S. 464) wurde gewiß kein einziger Vers ohne Musik geboren, solange es noch keine Lektüre für Studirstuben gab.

wandtschaft, ja, steht sogar in umgekehrtem Verhältnisse zu dieser. Je mehr die Sprache dem Ausdrucke von Erregungszuständen dient, desto weiter werden die Tonabstände in ihr, desto größere Bestimmtheit nehmen sie an. Hat sich endlich ein Laut zum Ton geklärt, so beansprucht er außer seiner mit dem Ausdrucke zusammenfallenden Bedeutung noch ein anderes Interesse. Das Ohr beschäftigt sich mit ihm als mit einem seine Aufmerksamkeit besonders erfordernden Reize. Und nun tritt zwischen den Ausdruckslauten und dem sie aufnehmenden Ohre eine Wechselbeziehung ein, in welcher sich die ersteren immer mehr und mehr im Sinne der klaren Erfassung dieser Ausdruckslaute nach allen ihren Beziehungen vervollkommnen.

Dem Tone wohnt die Eigenschaft inne, daß er andere Töne mit sich führt, welche sich zwar nicht in ihrer Besonderheit bemerkbar machen, aber seinen Klang bestimmen. Das Ohr, welches von einem Klange getroffen wird, hört, wenn auch unbewußt, dessen Theiltöne. Sie bewußt zu unterscheiden, dazu gehört schon eine große Uebung, welche selbst heutzutage nicht jeder besitzt. Von der Erkenntniß aber ist die Natur der Thätigkeit des Ohres, welches sich mit dem Tonreize beschäftigt, nicht abhängig. Bei weitem der größte Theil der Lebensvorgänge vollzieht sich außerhalb der Sphäre des bewußten Erkennens. Das Ohr hört mit dem Tone auch seine Theiltöne, wenngleich der Hörende sie nicht erkennt, ja selbst keine Ahnung von ihrer Existenz hat. Mit anderen Worten: die Eigenthümlichkeit der dem Tone entgegenkommenden Thätigkeit des Ohres wird durch das Vorhandensein der mitklingenden Töne mitbestimmt. Der Erfolg ist eine Disposition des Ohres, wie sie sich aus dem Gehört-haben der mitklingenden Töne ergeben muß, und diese wird eine um so nachhaltigere sein, je stärker das Ohr durch die mitklingenden Töne affizirt worden ist. Das Ohr, welches gewisse Töne als Theiltöne anderer gehört hat, befindet sich in der gleichen Disposition, als hätte es diese Theiltöne selbständig gehört. Diese Erscheinung entspricht den durch Ohm und Fourier festgestellten physiologischen Gesetzen. Erscheint nun

ein früher als Theilton wirksam gewesener Ton später selbständig, so findet er im Ohre bereits Bahnen offen, welche seine leichtere Aufnahme zur Folge haben. Er wird gleichsam als ein Bekannter begrüßt, wenngleich eine bewußte Erinnerung an ein früheres Zusammen treffen mit ihm nicht vorhanden ist. Einem psychologischen Gesetze entsprechend wird er leichter und lieber aufgenommen, bezw. mit anderen bekannten verbunden, als ein fremder, dessen Beziehung zu den bekannten noch nicht empfunden worden ist. Mit seiner Aufnahme ist assoziationsweise die wenngleich unbewußte Erinnerung an den Ton, mit welchem zugleich er gehört worden ist, verbunden. Diese Assoziirung begründet einen Vorzug der sich assoziirenden Elemente auch bei ihrem künftigen Eintreffen.

Außer der mit dem Ausgangstone zusammenfallenden, keine Bereicherung bietenden Oktave erscheint als der nächste und sich im Allgemeinen am hervorragendsten geltend machende Theilton die Quinte der Oktave. Im Zusammenklange mit dem Untertone treffen also als Obertöne zwei das Intervall der Quinte bildende Töne zusammen. Nach dem oben angedeuteten Gesetze wäre es das Intervall der Quinte, mit welchem sich das von geklärten Tönen getroffene Ohr mit besonderer Vorliebe beschäftigen müßte. Hat es die vielen Töne, welche es hört, zu gruppieren, so wird es jene Töne wählen, welche in dem sich ihm immer und immer wieder aufdrängenden Verhältnisse der Quinte stehen. Das Gleiche gilt aus den gleichen Gründen von der Quarte, d. i. der Quinte in ihrem Verhältnisse zur höher liegenden Oktave des Grundtones. Beide finden sich im gleichen Konsonanzensysteme und stehen in einem ähnlichen Assoziationsverhältnisse, wie die beiden das Intervall der Quinte bildenden Töne. Die Sprache, welche sich bei leidenschaftlicherer Anspannung, so bei der Frage, zur Quinte erhebt, bei abspannender Bewegung zur Unterquinte oder Unterquarte senkt, kommt dem Ohre dabei zu Hilfe, indem sie ihm häufig das unbewußt zu vergleichende Material bietet, welchem gegenüber das Ohr wieder korrigierend, d. h. die beiläufigen Abstände im Sinne seiner Erfahrungen klärend, auftritt.

In der That lehrt uns die Entwicklungsgeschichte der Musik, daß es das Intervall der Quinte war, welches zunächst in's Bewußtsein getreten ist. Die ersten Tonleitern bauen sich aus Quinten auf, in der Art, daß jeder als Quint eines bekannten Tones eintretende neue Ton wieder seine Quinte einführt bis zu einer durch das zeitweilige Bedürfniß bestimmten Grenze. Die so gewonnenen Töne werden sodann dem Flusse der Sprache in der Weise angepaßt, daß sie sich, in die entsprechende Lage versetzt, nach Möglichkeit in nachbarlicher Aneinanderreihung gruppieren und sich so zu Tonleitern gestalten. Nicht der Umstand, daß die pythagoräische dem Quintenzirkel entspringende Terz mit der mit dem Ausgangstone als Theilton konsonirenden nicht zusammenfällt, wohl aber der, daß die konsonirende Eigenschaft der Terz auch unbewußt noch nicht empfunden worden war, verschuldete es, daß die Griechen eine Harmonie im Sinne der unsrigen nicht geübt haben. Die Ursachen, warum die Terz erst viel später ihre konsonirende Eigenschaft zur Wirkung bringen konnte, sollen noch erörtert werden. Die Lückenhaftigkeit der ursprünglichen Systeme erklärt sich aus dem Mangel entsprechender, sich dem Ohre als zu Gebote stehend darbietender Intervalle zur Ausfüllung der Tonleiter, insbesondere aus dem Mangel der die längste Zeit seine unmittelbare Verwandtschaftsbeziehung zum Ausgangstone eines Tonsystems verleugnenden Terz.*)

*) Die Verwandtschaft der Quinte und der durch ihre Umkehrung gegebenen Quarte mit dem Grundtone ist so groß, daß sie sich in allen bekannten Musiksystemen alter Völker geltend machte. Dagegen sind betreffs der zwischen den Grenztönen des Tetrachordes einzuschaltenden Zwischentöne Schwankungen eingetreten. Das Intervall der Terz ist schon nicht mehr so deutlich durch leicht wahrnehmbare Obertöne begrenzt, daß es sich von vorneherein dem Ohre ungeübter Musiker aufgedrängt hätte. Wir müssen bedenken, daß selbst, wenn der fünfte Partialton in dem Klange des gebrauchten Instrumentes noch enthalten war, er der Regel nach nicht bloß den an Tonstärke mächtigeren Grundton, sondern auch die stärkeren drei ersten Obertöne neben sich hatte und von diesen überdeckt wurde. In der That zeigt sich in der Geschichte der musikalischen Systeme ein langes Schwanken in Bezug auf die Stimmung der Terzen. (Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 3. Auflage, S. 406).

Daß das Quinten- beziehungsweise Quartensystem die Grundlage des griechischen Tonsystems war, soll noch näher ausgeführt werden. Auch bei andern Völkern finden wir die gleiche Erscheinung. Die fünfsaitige Lyra (Kissar) der Bewohner von Nordafrika und Abyssinien, welche sich schon in den Basreliefs der assyrischen Königspaläste als Instrument gefangener Männer dargestellt findet, hat nach Villoteau, *Description des Instrumens de Musique des Orientaux*, chap. XIII. (Helmholtz, die Lehre von den Tonempfindungen, S. 410) die Stimmung: *g-a-h-d-e*, welche sich aus den Quinten: *g-d-a-e-h* zusammensetzt. Die ursprüngliche Tonleiter der Chinesen besteht aus den Tönen *f, g, a, c, d* dem Quintenzirkel *f-c-g-d-a* entsprechend. Die von Einwohnern von Dongola benützte Lyra enthält die Töne: $\overline{d}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$, $\overline{h}$, $\overline{e}$, welche sich auf die Quintenfolge *g-d-a-e-h* zurückführen läßt.

Schottische Melodien deuten auf eine zu Grunde liegende Leiter: *c-d-e-g-a-c'*. Es fällt darin auf, daß gerade die beiden Leitetöne, nämlich die Terz der Dominante, und deren Sept fehlen. Auch sie läßt sich auf den einfachen Quintenzirkel *c-g-d-a-e* zurückführen.)*

Zum Verständnisse jener Entwicklungsphase der Musik, welche ich vornehmlich in's Auge zu fassen beabsichtige, schienen mir obige Erörterungen unentbehrlich. Sie zu erproben, diene zunächst ein flüchtiger Rückblick auf die Entwicklung der griechischen Musik, nicht nur, weil die spätere des Abendlandes sich äußerlich an sie anlehnt, sondern hauptsächlich, weil ich in der Auffassung des Tonlebens im Mittelalter einen organischen, allerdings äußerlich seltsam beeinflussten

*) Mehrfache überraschende Bestätigungen meiner Anschauungen finde ich in der Broschüre »Grundzüge einer neuen Musiktheorie« von Joachim Steiner (Alfred Hölder, 1891), welcher u. a. die chinesischen, gälischen, guidonischen Tonsysteme, die arabische Skala und das Tonsystem der alten Kirchentonarten aus den Quintensystemen ableitet, und ebenso auch die diatonischen Geschlechter der griechischen Musiktheorie. (S. 11, 12.) Er unterscheidet, auf überzeugende Experimente gestützt, zwischen dem Stilprinzip der Melodik und dem der Harmonik, welche beide noch heute in unserer Musik wirksam seien.

Zusammenhang mit der Musikübung des Altertums erblicke.

Wenn wir den Schlüssel zur Enträthselung der Geheimnisse der griechischen Musik suchen, so müssen wir uns vor Allem vergegenwärtigen, daß wir uns auf einen ganz anderen Boden begeben müssen, als derjenige ist, welcher uns den Zugang zum Verständnisse der heutigen Tonformen gewährt. Die griechische Musik hat ihren Ausgang nicht vom Tone mit seinen Eigenheiten, sondern von den Bedürfnissen des Sprachausdruckes genommen. *) Wir beobachten daher, daß sich das Tonleben mit den ihm eigenen Gestaltungen aus dem Sprachleben hervorhebt. Das griechische Tonwesen setzt in seiner Entwicklung bei der menschlichen Kehle eigenen Tönen an und bleibt in seiner Fortgestaltung an den Umfang derselben gebunden. Im Gegensatz zur späteren Entwicklung der Musik des Abendlandes, deren System anfangs unbewußt und dann grundsätzlich von der Tiefe ausgeht und die hohen Töne auf das Fundament der tiefen aufbaut, entwickelt der Grieche sein Tonsystem von oben nach unten zu. Von dem, was wir Generalbaß nennen, hat er keine Ahnung. Er folgt zunächst nicht dem, was der Ton lehrt, welcher seine Theiltöne nach oben hin ausfaltet, sondern dem Zuge eines andern Bestimmenden, welches seinen Tonausdruck

*) Suidas sagt in der 1. Harmonik § 4: Worin der Unterschied zwischen Singen und Sagen bestehe, ist noch von Niemand sorgfältig erörtert worden, und doch ist es, wenn dies unterbleibt, nicht leicht, das Wesen des Klanges darzulegen, der ja, wenn man ihm nicht mit Lasos und Einigen aus der Schule des Epigonos thörichter Weise die Eigenschaft der Breite zuschreiben will, etwas eingehender behandelt werden muß. (Westphal, Die Musik des griechischen Alterthums, S. 173).

Gaudentius, Bacchius senior, Ptolomäus u. a. unterscheiden nämlich den musikalischen Ton (*φθόγγος*) vom Sprachlaute dadurch, daß er einige Zeit auf einerlei Tonhöhe stehen bleibe (*ἑστηκεν ἐπὶ μιᾷ τάσεως*), also sich gleich bleibe (*ὁμοιος ἑαυτῷ ἔστι*), also keine Breite habe (*ἀπλατής ἐστι*). Die Griechen erblicken sogar im Sprachton und in den Hauchlauten eine Art Gesang (*προσῳδία*, Zugesang) und unterscheiden den »hohen«, »tiefen«, »gezogenen« Accent (*ὀξεῖα, βαρεῖα, περισπωμένη*), wie W. Brambach (Das Tonsystem und die Tonarten etc. S. 14) mittheilt.

in erster Linie beherrscht, dem Bedürfnisse der Sprache. Wohl vom mittleren Sprechton ausgehend (*μέση*) konstruiert er sein erstes System, das Tetrachord, nicht nach oben, sondern nach unten. Er geht nicht der Quinte, welche sich ihm doch zunächst als Oberton aufdrängen musste, entgegen, sondern versetzt diesen Oberton in die Oktave tiefer und schreitet nach unten hin zu. Was mochte die Ursache davon sein? So viel ist gewiß, daß der von einem Instrumente abgeleitete Ton eher auf die umgekehrte Anordnung hätte führen müssen. Es scheint, daß sich überhaupt in den ersten Zeiten der Entwicklung des Tonwesens aus der Sprache der Drang gezeigt hat, von der Höhe nach der Tiefe zuzuschreiten. Neuholländische Melodien, welche von Gerland und von Beckler aufgezeichnet worden sind, stimmen darin überein, daß sie ein beständiges Herabsinken des Tones zeigen meist von $\overline{f}$ bis f . Dabei ist noch zur Kennzeichnung dieser Art des Gesanges, in welchem aus dem Ausdrucks-laute der Ton unter Wehen geboren wird, zu bemerken, dass die Fortschreitungen in Sekundenintervallen und chromatischen Gängen zu erfolgen pflegen, wobei, wie Ernst Große (die Anfänge der Kunst S. 272) bemerkt, das, was chromatisch aufgezeichnet ist, gewiß nur Vierteltöne sind, nur Schwebungen, die vielleicht nicht einmal als selbstständige Töne gedacht oder empfunden sind.

Der Anknüpfung an die Sprache mit ihrem Zuge der Melodiebildung nach unten hin entspringt wohl die Neigung der Griechen, die Höhe zum Ausgangspunkte der Bildung ihrer Systeme zu machen. Daß sie die Tonleiter von oben hinab zählten, unterliegt keinem Zweifel. Der dritte Ton von oben hinab heißt *Trite*.*) Im 33. Probleme des Aristoteles heißt es: Warum ist es harmonischer, von der Höhe nach der

*) Ambros macht darauf aufmerksam, daß dann freilich konsequenter Weise der höchste Ton nicht *Nete*, letzter, sondern *Prote*, erster, heißen müßte. Doch weist er darauf hin, daß die Zeichen der Notenschrift von der Höhe gegen die Tiefe gerichtet sind. (Gesch. der Musik, 2. Aufl., S. 367).

Tiefe, als von der Tiefe zur Höhe zu gehen? Vielleicht weil jenes ist vom Anfange angefangen? Denn die Mese ist auch der höchst gelegene Führer des Tetrachordes (nämlich des unteren). Das andere aber hiesse nicht vom Anfange sondern vom Ende anfangen. Oder ist vielleicht das Tiefe nach dem Hohen edler und wohlklingender?« (Westphal: Griechische Harmonik und Melopoeie S. 14). Der hohe Ton ist also der Anfang. Auch ein auf den Charakter der Musik Bezug nehmender Erklärungsversuch wird gemacht. In der That galt den Griechen der tiefste Klang als der vornehmste, der angesehenste; dies aber sicher nicht aus dem Grunde, aus welchem bei uns die Untertöne einer Harmonie hervorragende Bedeutung haben. Der ethische Charakter der Musik war dabei entscheidend; die tiefste Region der Musik sei es, nämlich, mit welcher sich ein würdevoller Charakter vereinige. (Westphal a. a. O. S. 71.)*)

Die Anspannung vom Mitteltone der Stimme nach der Höhe zu, insbesondere bis zur Erreichung der Oberquinte als Träger des zunächst in Betracht kommenden Tones würde sich als das Ergebnis steigender Erregung darstellen; in ihr läge die Befriedigung und Versöhnung, welche die Musik gewähren sollte, nicht. Sprachlich führt das Aufsteigen zur Quinte zum Ausdruck der Frage; es gewährt keinen befriedigenden Abschluß. Befriedigender ist der Schritt zur Quarte hinab. Ambros bemerkt, daß die Quartenverbindung bei den Griechen vielleicht ihren Grund in der dunklen, unverstandenen Empfindung für die Schlußkraft des Quartenschrittes, des Schrittes von der Oberdominante als Unterquarte zur Tonika gehabt. (G. d. M. II. S. 363.) Helmholtz macht darauf aufmerksam, daß wir im Sprechen meist

*) Pythagoras nannte, nach Nicomachus, den tiefsten Ton seiner Lyra den obersten (hypaton), weil er nach seiner Idee von einer Harmonie der Sphären, dem obersten, von der Erde entferntesten Planeten, dem Saturnus entsprach. Der höchste Ton heißt der Letzte (Nete), denn er entspricht dem Monde, dem letzten der Erde nächsten Planeten. Auf die Sonne fällt gerade der Hauptton, die Mese. (Ambros, Geschichte der Musik, II. Bd., S. 367; Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, S. 380.)

wie im Rezitative mit der Dominante schließen. (Die Lehre v. d. Tonempfh., S. 381.)

Tonisch erscheint die Quarte, welche das Tetrachord der Griechen umgrenzt, als umgekehrte Quinte. Der Zug des Sprachausdruckes hat die einen Oberton bildende Quinte unter den Ausgangston versetzt. Dieser Ausgangston ist aber als solcher gekennzeichnet, so daß damit der Unterquarte der Charakter der umgekehrten Quinte gewahrt bleibt. So erklärt es sich, daß die Quarte bei den Griechen als Konsonanz galt, eine Eigenschaft, welche ihr selbst in der modernen Musik nicht unbestritten eingeräumt wird. Nach Aristoxenus ist sie die erste Konsonanz, welche sich in der Reihe der Töne ergebe, und zwar dies mit Bezug auf das Tetrachord — ein Beleg mehr dafür, daß die Griechen die Tonfolgen von oben nach unten zählten.

Es entspricht vollständig dem oben dargelegten Gesetze, nach welchem sich Töne, die im Verhältnisse der Quintverwandtschaft zu einander stehen, nach den Oktavverwandten am leichtesten associiren, daß die das Tetrachord der Griechen einschließenden, eine Quarte, beziehungsweise eine umgekehrte Quinte bildenden Grenztöne in ihrem Abstände unveränderlich waren. »In dem durch Mese, Lichanos, Parhypate und Hypate bestehenden Quartensysteme sind die beiden Grenztöne konstant, die beiden inneren Klänge sind variabel« sagt Aristoxenus (1. Harmonie § 50). Die Grenztöne eines jeden Tetrachordes heißen die stehenden Töne: *ἑστῶτες* oder *ἀκλιβεῖς*, die mittleren, veränderlichen, beweglichen: *κινητοί*, *κινούμενοι*, *κεκλιμένοι*, bei Bacchius: *φερόμενοι*, bei Boethius: *soni mobiles*. Diesen stehenden Tönen gegenüber gab es keinen Zweifel für's Ohr; sie standen fest als die Errungenschaften des sich entwickelnden Tonsinnes. Quarte und Quinte, welche sich zur Oktave ergänzen, bilden als die ersten in's Bewußtsein tretenden konsonirenden Intervalle die unerschütterlichen Grundpfeiler des sich bildenden griechischen Tonsystems.

Es darf nicht vergessen werden, daß bei der Entwicklung der griechischen Musik auch der andere

Faktor, von dem bereits die Rede war, nämlich der Sprachausdruck und zwar dieser in erster Linie thätig war. Aus diesem Grunde hing das sich den physiologischen Gesetzen des Ohres anbequemende erste Tonsystem nicht in der Luft. Es gestaltete sich vielmehr innerhalb der von andern Bedingungen abhängigen Sprachmelodie, stellenweise kennzeichnend, wo es zum Durchbruche gekommen sei. Wo es noch nicht der Fall war, walteten die alten der Sprachmusik eigenen Bedingungen. Durch diese und nicht etwa durch Tonkombinationen aus anderen Gesetzen wurde die Verschiedenheit der Tonarten bestimmt. Aus den Verschiedenheiten des sprachlichen Ausdrucks sind sie entsprungen. Diese bilden den Erklärungsgrund für die große Bedeutung, welche die Griechen der Verschiedenartigkeit der Tonfolgen und dem durch diese hervorgerufenen Charakter derselben beileigten. Diesem Sprachausdrucke stellten sich, als das Bedürfnis nach größerer Bestimmtheit seiner tonlichen Elemente erwacht war, die sich allmählig im Quinten- bzw. Quartensysteme bildenden Töne zur Verfügung. Die beiden verschiedenen Prinzipie, welchen das Tonleben seine Entwicklung verdankt, streben darnach, sich zu vereinigen; doch bleibt die Vereinigung nur eine äußerliche. Daß sich eine dem Sprachausdrucke eigene Wendung dazu bestimmen ließ, sich naheliegender, einem anderen Prinzipie entspringender Töne zu bedienen und dabei dem Frieden zulieb selbst manches von seiner Eigenheit aufzugeben, ist ein Zugeständniß; es entwickelt sich damit gleichsam eine schwebende Temperatur zwischen Ausdruckslaut und Ton.*) Eine gewisse Unbeständigkeit in der Wahl und Verwendung der nicht feststehenden Töne deutet darauf hin, daß das Tongefüge noch kein unabänderliches, dem Sprachausdrucke gewisse gesetzmäßige Folgen aus innerer Macht aufzwingendes geworden war.

*) Gerade der Mangel oder das Vermeiden von klangfreundlichen Tonempfindungen verlieh nach Joachim Steiner (a. a. O. S. 26) dem klassischen Tetrachorde seinen eigenthümlichen feierlich erregten Charakter.

Und so sehen wir in der That, daß zwischen den feststehenden Intervallen Alles flüssig ist und daß sich die Anordnungen, welche hier herrschen, dem Verständnisse verschließen, sobald wir unser heutiges verfeinertes Ohr, in dem bereits viel verzweigtere Tonverhältnisse Aufnahme gefunden haben, zu Hilfe nehmen wollen. Die konsonirende Eigenschaft der Terz hatte sich noch nicht geltend gemacht. Allerdings war das Intervall, dessen Stellung dem unserer Terz entspricht, ausgefüllt — aber mit einem Tone, der als Dissonanz galt und es in der That auch war, nämlich mit einem Tone, welcher im Quintenzirkel gefunden war.*) Daß sich dem Ohre jene Beziehung der so erzeugten Terz klar machen sollte, in welcher sie systematisch mit ihrem Untertone zusammenhing, ist undenkbar. Dem Ohre, welchem die komplizirten Associationen aus dem Quintenzusammenhange unfassbar sein mußten und welchem andererseits aus noch zu erörternden Gründen die konsonirende Eigenschaft der Terz nicht gegenwärtig war, erschien die Terz als ein fremder, jedes musikalischen Zusammenhanges mit dem Untertone entbehrender Ton. Nur das sprachliche Bedürfniß, nebeneinanderliegende Töne zu verwenden, nicht aber etwa ein musikalisches, nach Ergänzung eines aus den Eigenheiten des Tones heraus begründeten Systems konnte dazu geführt haben, den so gefundenen Ton den übrigen als Nachbar anzureihen und so der Sprachbetonung auch an diesen Stellen durch Zuführung tonlicher Elemente Klärung zu verleihen. Nicht innerlicher Bestimmung folgend, sondern äußerlich in zufällige Nachbarschaft gebracht, reihen sich die Töne innerhalb der das Tetrachord umspannenden Quarte von einander. Dem damaligen Ohre mußten die Beziehungen der Töne in der Tonleiter auf eine gemeinsame tonische Einheit, durch

*) Die große Terz, welche sich bei uns wie 4:5 verhält, ist bei den Griechen, wo sie nicht den mit dem Unterton konsonirenden, sondern den aus der Fortschreitung im Quintenzirkel entspringenden Ton zur Bildung des Intervalles herbeizieht, um das syntonische Komma 80:81 zu groß. Sie hat das komplizirte Verhältniß: 64:81.

welche sie in unserem Tonsysteme ihre Bedeutung und Verwendbarkeit erhalten, verschlossen sein. Einzig die Quinte bzw. Quarte gewährte Associationen, welche zur Herstellung eines tonlichen Zusammenhanges dienten. Was diese zum Abschluß eines aus dem Tonwesen entspringenden Systems vermissen ließen, das ergänzte der damals noch die Aufmerksamkeit in hervorragendem Maße in Anspruch nehmende Sprachausdruck. Er war das Zusammenschließende, das die Ausfüllung und Verminderung der gewonnenen tonischen Elemente Besorgende.*) Der Gehalt der Sprache verlieh den damaligen Tongebilden ihre Seele. Von ihm losgelöst waren sie leblose Hüllen, lose zerflatternde Fäden jeder organischen Triebkraft entbehrend.

Zur Förderung des Tonsinnes trug wesentlich die Erfindung von Instrumenten bei. Wir wissen, daß die Gesänge der Alten mit Saiteninstrumenten begleitet worden sind. Von der Erfindung von Instrumenten erzählen manche Mythen. Thot und Hermes sollen durch das Tönen der Sehnen in einer Schildkrötenschale, auf welche sie zufällig getreten seien, zum Versuche angeregt worden sein, diese Sehnen über die Schale zu spannen, und so die erste Lyra erfunden haben. Näher liegt es, anzunehmen, daß das Schwirren der Bogensehne die Aufmerksamkeit auf ihre tönende Eigenschaft gelenkt habe. Bei Waffentänzen mochte man durch das Erklingen der Bogensehne zum Gesange auf den Gedanken gekommen sein, den Klang der Saite mit dem Gesange zu verbinden. Die tönende Eigenschaft des Bogens wird öfter von Dichtern hervorgehoben. Apollo, der Bogen-

*) Dem harmonischen Stylprinzipie stellt sich auch in der heutigen Musik noch das melodische gegenüber, dessen Tonalität nicht mit der des ersten zusammenfällt. Dies legt in überzeugender Weise Joachim Steiner in seiner schon erwähnten verdienstvollen Abhandlung »Grundzüge einer neuen Musiktheorie« dar. Was ist nun aber die Grundlage des melodischen Stylprinzips, wenn nicht der Ton mit seinen physiologischen Eigenschaften? Nichts Anderes als der Sprachausdruck, welcher auch heute noch, unter dem feiner gegliederten und elastischeren Panzer des jetzigen Systems, die Seele der Musik ist.

schütze war zugleich der Gott des Gesanges, welchen er mit der Lyra begleitet.*)" Die Gora der Buschmänner ist nichts Anderes, als eine etwas abgeänderte Form des Bogens.***) Auch sonst erinnern Gestaltungen alter Saiteninstrumente an die Form des Bogens. Die Schildkrötenschale wurde wohl später als Schallkasten für die tönenden Saiten benützt.

Die frühesten zur Begleitung des Gesanges verwendeten Saiteninstrumente dürften drei Saiten gehabt haben, welche den Mittelton und als die beiden Grenztöne der gewöhnlichen Stimme dessen Unter- und Oberquinte gegeben haben mochten. Nimmt man an — und man darf es mit Grund annehmen — daß die ursprünglichen Vokale a, u und i, ehe sie sich zu Sprachlauten abgeschwächt hatten, Tonabstände, und zwar den Mittelton, tiefsten Ton und höchsten Ton bildeten, so wäre für das wie oben gestimmte dreisaitige Instrument die Analogie in der Sprache gegeben gewesen. Für die Annahme der Dreisaitigkeit der ältesten Instrumente giebt es auch unmittelbare Zeugnisse. Nach Diodor's Bericht (I. 16) war die älteste Lyra des Thot oder Hermes mit drei Saiten bespannt, wovon die tiefste ein Sinnbild des Winters, die mittlere ein Sinnbild des Frühlings, die höchste ein Sinnbild des Sommers war.****) Die vierte Saite stammte nach Lysenias von der Meline, der Tochter des Okeanos. Nach Censorinus (c. 12) hatte die Leier einst drei Töne, und man habe demnach zu jener Zeit drei Musen angenommen: Hypate, Mese und Nete.*****) Einer dreisaitigen Guitarre bedienen sich auch die Buschmänner, welche nach Ernst Große (a. a. O. S. 276) sicher den Negern entlehnt ist.

Dafür, daß die Saiten nach weiten Abständen,

*) Nach einem Fragmente von Censorinus (c. 12), hat Apollo bemerkt, daß die Sehne am Bogen seiner Schwester einen lieblichen Ton von sich gebe und darnach die Leier mit drei Saiten konstruiert. (Fortlage, Griech. Musik, Griechenland in Monographien, S. 238).

**) Ernst Große a. a. O. S. 277.

***) Ambros, Gesch. d. M. I., S. 142.

****) Fortlage, Griech. Musik, Griechenl. in Monographien, S. 238.

und nicht, wie auch angenommen wird, in benachbarten Tönen gestimmt waren, sprechen ihre sinnbildliche Bedeutung als Winter, Frühling und Sommer, insbesondere auch die oben erwähnten Bezeichnungen Hypate, Mese und Nete, vor Allem aber die Erwägung, daß naheliegende Intervalle in den ältesten Zeiten in ihren tonischen Abständen dem Ohre noch fremd waren, daher bei der Stimmung nicht Berücksichtigung finden konnten. Als sich später den drei Saiten die vierte zugesellte, ist sicher die Stimmung in Quartabständen beibehalten worden, und wir dürfen dem Boëthius (*de Musica*, Lib. I. cap. 20), bzw. dessen Gewährsmanne Nicomachus Glauben schenken, wenn er mittheilt, daß die älteste Stimmung der (viersaitigen) Lyra bis zu den Zeiten des Orpheus die in unausgefüllten Tetrachorden gewesen sei *c-f-g-c*. Helmholtz bemerkt (die Lehre von den Tonempfindungen, S. 406), daß mit dieser Stimmung freilich kaum eine Melodie zu bilden möglich gewesen wäre. Darauf kam es aber auch, wie später erörtert werden soll, nicht an, und es weist auch Helmholtz auf die meines Erachtens sehr entscheidende Thatsache hin, daß in diesen Tönen die Tonfälle des gewöhnlichen Sprechens enthalten seien, so daß eine so gestimmte Lyra doch möglicherweise zur Begleitung der Deklamation habe gebraucht werden können. Die Ansicht von Ambros (Gesch. d. M. I., S. 382), daß die älteste griechische Lyra ein Tetrachord gewesen sei, welches in jeder der drei nach der Stellung des Halbtones unterschiedenen Quartengattungen gestimmt werden konnte, theile ich nicht.*) Sie hängt mit der Meinung zusammen, daß die Begleitung des Gesanges alle Intervalle berührt habe, welche der Sänger anwendete, demnach seinen Tonbewegungen unisono gefolgt sei. Eine solche Begleitungsart er-

*) Ambros selbst bemerkt (S. 158), daß die ägyptischen Tetrachorde, von welchen Dio Cassius spricht, weder Reihen von 4 stufenweise aneinander folgenden Tönen, noch Dreiklänge mit verdoppeltem Grundton in unserem Sinne (wie Kiesewetter meint) gewesen seien, sondern daß vielmehr diese Stelle in Dio Cassius entschieden auf einen Quartenzirkel, d. h. auf eine Stimmung der Töne von Quarte zu Quarte hindeute.

scheint aber schon aus technischen Gründen undenkbar. Abgesehen davon, daß die älteste, vermeintlich nur ein Tetrachord enthaltende Lyra mit ihren vier eine Quarte nicht überschreitenden Tönen dem an sie gebundenen Sänger doch allzu beengende Grenzen für die Entfaltung seines Ausdruckes gezogen hätte, und die zwei eingeschalteten Töne ein schlechter Ersatz für die durch den gesteigerten Erregungszustand im Gesange gebotene freiere Bewegung nach oben und unten gewesen wäre, kann das Bedürfniß nach tonischer Feststellung der innerhalb der Grenztöne der Quarte befindlichen Intervalle damals noch unmöglich ein so starkes gewesen sein, daß es schon zu einem Tonreihensysteme geführt hätte, wie wir solche erst allmählig in langwieriger Entwicklung sich bilden sehen.

Dem Gesange als gesteigertem Sprachausdrucke gehörte ursprünglich die den Charakter der Tonart bedingende Tonbewegung an. *) Anforderungen an den Ausdruck, nicht aber an Tongesetze waren da maßgebend. Für diesen suchte man die Normen zunächst nicht in festgestellten Tonreihen; er ergab sich von selbst aus den der gesteigerten Sprache ihre Impulse verleihenden Gemüthsbewegungen, wie wir ja auch heutzutage über die Ausdrucksweisen der Frage, des Ausrufes u. s. w. nicht im Zweifel sind und einer Notirung derselben zur Darnachachtung nicht bedürfen. Allerdings wurden die gedachten Ausdrucksweisen im Laufe der Zeit durch bestimmte Tonschritte gekennzeichnet; diese aber galten sicher zunächst nur zur Regelung des Gesanges, während der Begleitung nur die feststehenden Grenztöne überantwortet waren. Dem anzunehmenden Zwecke der Begleitung entsprach dies vollkommen. Dieser bestand gewiß nur darin, dem Gesange an einzelnen Stellen tonischen Halt zu geben, den Mittelton klar zu stellen

*) Mit Recht bemerkt Helmholtz, daß den Griechen das Gefühl für Tonalitäten in ästhetischer Beziehung nicht fehlte, daß es aber doch nicht so entschieden ausgebildet war, wie in der neueren Musik und namentlich, wie es scheint, sich in den technischen Regeln der Melodieenbildung durchaus nicht deutlich geltend machte. (D. L. v. d. Tonempfdg., S. 382.)

und die äußersten Grenzen der Stimmbewegung nach oben und nach unten zu markiren. Eine ähnliche Aufgabe der Instrumente hat sich bis in viel spätere Zeiten erhalten, wenn sie durch ihre begleitenden Töne Redner zur Einhaltung des richtigen Maßes im sprachlichen Ausdrucke zu mahnen hatten. Wir dürfen daher nicht glauben, daß das Fehlen von Tönen bzw. Intervallen bei Instrumenten der alten Griechen darauf hindeute, daß sie diese Intervalle überhaupt nicht gekannt und geübt haben. Die Gestaltungen der dorischen, phrygischen, äolischen Tonfolgen sind auf sprachliche Ausdrucksweisen zurückzuführen, welche zunächst im Gesange sich steigernde tonliche Klarheit gewannen. Die Instrumentalbegleitung lieferte gleichsam nur das Spalier, welches von den blühenden Formen und Wendungen des Sprachgesanges umrankt worden ist. Einzelne bedeutsame Töne berührend, konnten die begleitenden Finger oder später das Plektron dem Sänger leicht folgen, ohne daß wir zur schwer faßbaren Vorstellung gezwungen werden, dem Instrumentisten habe die besondere Geläufigkeit zur Verfügung stehen müssen, der Melodie des Gesanges in allen ihren einzelnen Tönen zu folgen.*)

Die sich mit Rücksicht auf den Umfang der menschlichen Stimme bildende Quinten- und Quartengruppierung stellt als Grundform etwa folgendes Tonsystem dar: *c-f-g-c*. Das war das feststehende Gerüste. »Die Ausfüllung dieser Zwischenräume bleibt vor der Hand noch willkürlich, und ist auch von den Griechen selbst in verschiedenen Perioden

*) Nach Westphal wurde die Phorminx seit den ältesten Zeiten mit dem Plektron berührt. (Griech. Harmonie und Melopoeie, S. 36, 42, 71.) Dagegen spricht aber schon die auf eine Betheiligung der Finger hindeutende Bezeichnung *λίχανός* (der Zeigefinger). *Lichanos tertia idcirco quoniam lichanos digitus dicitur, quem vos indicem vocamus. Graecus a lingendo lichanon appellat, et quoniam in canendo ad eam chordas, quae erat tertia a hypate index digitus, qui est lichanos, inveniebatur, idcirca ipsa quoque lichanos appellata est* — sagt Boethius (*inst. mus.*, I. 20). Mit den Fingern wurden, nach Guhl und Koner (Das Leben der Griechen und Römer, S. 219), im Alterthum die Instrumente gespielt. Doch bediente man sich auch statt oder neben denselben häufig einer kleinen geraden oder gebogenen Schlagfeder aus

verschieden,*) anders wieder von anderen Völkern vollzogen werden, während die Eintheilung der Skala in Oktaven, die der Oktave in zwei analoge Tetrachorde fast ausnahmslos vorkommt.« (Helmholtz, die Lehre v. d. Tonempfind., S. 405 u. 406.)

In der Weiterentwicklung des griechischen Ton-systems bleibt stets die konsonirende Eigenschaft der Quinte, bezw. ihrer Umkehrung, der Quarte, das organisirende Element. Dem Tetrachord schließt sich ein zweites an. Diese sind theils verbunden (*συνημένων*), theils getrennt (*διεξευγμένων*). Verbundene sind solche, welche einen Ton gemeinschaftlich haben, getrennte solche, bei denen dies nicht der Fall ist. So fügt die siebensaitige Lyra Terpander's zwei Tetrachorde an einander. Dieselben vermehren sich in steter Weiterbildung und umfassen endlich den ganzen Raum des menschlichen Stimmumfangs.

Der Dualismus der die Tonentwicklung bestimmenden beiden Mächte, des Sprachausdruckes einerseits, der physiologischen Eigenschaften des Tones andererseits, macht sich fortdauernd in interessantester Weise bemerkbar. Eine Verschmelzung der beiden so lange Zeit scheinbar einander widerstrebenden Interessensphären findet erst in viel späterer Zeit statt. Es mußte vorerst in der Entwicklung der Tonverhältnisse ein System hergestellt werden, in welchem jeder Ton

Holz, Elfenbein oder Metall, *πλῆκτρον* genannt, mit welcher der Spielende die Saiten schlug. Finger und Plektron kamen entweder gleichzeitig oder einzeln beim Spiel in Thätigkeit. Auch Fortlage bestätigt dies: »Man spielte die Saiteninstrumente mit der Hand. Sappho soll die erste gewesen sein, welche sich eines Plektrums bediente. Häufig wurde so gespielt, daß die Rechte unmittelbar in die Saite griff, während die Linke die gespielte Melodie mit dem Plektrum begleitete« (a. a. O. S. 241).

Ambros weist auf die nachweisbar älteste Abbildung der Lyra in Egypten (in einer der Gräber-Grotten von Beni-Hassan) hin. Einer der Semiten trägt eine plump geformte siebensaitige Lyra, die er im Gehen mit beiden Händen spielt, und zwar von links her mit den bloßen Fingern, rechts dagegen mit einem kleinen Plektrum.

*) Die Griechen unterscheiden *φθόγγοι ἐστῶτες*, feststehende Töne, das sind die Grenztöne des Tetrachordes, und *κινούμενοι*, dazwischen liegende, bewegliche, deren Tonhöhe man willkürlich ändern könne, ohne daß unharmonische Verhältnisse entstünden.

als integrierender Theil eines sich zur Einheit zusammenschließenden Ganzen zu erscheinen hatte. Erst in einem solchen Systeme fand das Sprachausdrucksbedürfniß den geklärten und durchgebildeten Organismus, dessen es sich für seine Zwecke uneingeschränkt bedienen konnte. Der Empfindungsgehalt in der Sprache konnte sich von ihr loslösen, um sich, unabhängig von den Hilfen, welche diese bietet, verständlich zu machen. Denn jene Zurückführung auf den Mittelton, in welcher ursprünglich der zu gesteigerter Lautausdrucksweise Erregte die Phasen seines Erregungszustandes (Anspannung und Abspannung) durch die Entfernung seiner Töne vom Mittelton kundgab, hatte nunmehr durch die Möglichkeit der Zurückführung aller Tonverhältnisse auf eine Toneinheit mit Hilfe der physiologischen Thätigkeit des Ohres ein Aequivalent gefunden, welches der Unterstützung des Aufnahmeprozesses durch erläuternde Worte nicht mehr bedurfte. Mit der Möglichkeit der Harmonie in unserem Sinne des Wortes hatte sich die Musik nicht losgelöst vom Sprachausdrucke; sie hatte vielmehr dessen Aufgabe vollinhaltlich und zwar unter gesteigerten Anforderungen übernommen und konnte nun der Beihilfe zur Verständlichmachung entbehren, welche ihr vorhin aus der dem Verstande zugänglichen Mittheilungssphäre des Wortes zu Theil geworden war. Darüber soll noch Ausführlicheres folgen.

Ich glaube, daß sich demjenigen, welcher diesen Entwicklungsgang im Auge behält, manche Räthsel lösen werden, welche der heutigen Betrachtungsweise der Musik als einer einzig aus Tonverhältnissen herausgewachsenen Kunstübung unlösbar bleiben müssen. So hat man sich vergebene Mühe gegeben, den chromatischen und enharmonischen Systemen der Griechen Verständniß abzugewinnen und hat sie zuletzt in das Gebiet theoretischer Spekulationen verwiesen. Faßt man in's Auge, daß die Unbestimmtheit der Intervalle in diesen Systemen nur die zwischen den die Quarte bildenden feststehenden Grenztönen des Tetrachordes liegenden Töne trifft, wogegen die sich aus den Quarten-, bzw. umgekehrten Quintenschritten ergebenden

Töne gleich unverrückbaren Pfeilern die Stützen des Systems bilden*), so wird man darin nur eine Bestätigung der Anschauung erblicken, daß der erwähnte doppelte Einfluß bei der Gestaltung des ursprünglichen Tonwesens, und noch lange Zeit darnach, wirksam war. Der eine gestattete, ja erforderte Schwankungen in den Tonverhältnissen, während der andere diese fest bestimmte, der eine traf die Zwischentöne, der andere formte die Grenztöne des Tetrachordes.

Die Forschungen Westphal's gestatten wohl kaum mehr einen Zweifel darüber, daß die Enharmonik bei den Griechen nicht bloß in der Theorie ihren Platz hatte, sondern sich aus der Anwendung ableitete. In überzeugender Weise legt er dar (die Musik des griechischen Alterthums, S. 32 u. f.), daß dem griechischen Notensysteme nicht die uns wohlbekannte diatonische Skala, sondern die uns so ganz fremde Enharmonik zu Grunde liege.***) Er hat dabei Aristoxenus zum Gewährsmann. Dieser sagt im Eingange seiner ersten Harmonik: »Was die früheren Bearbeiter der Harmonik betrifft, so ist es eine Thatsache, daß sie Harmoniker im eigentlichen und engeren Sinne des Wortes sein wollen. Denn bloß mit der Enharmonik haben sie sich befaßt, die übrigen Tongeschlechter niemals in Erwägung gezogen. Zum Beweise dessen dient, daß ja bei ihnen bloß für die Systeme des enharmonischen Tongeschlechtes Diagramme vorliegen; für diatonische und chromatische hat man sie nie bei ihnen gefunden.« Dasselbe spricht Aristoxenus auch in der dritten Harmonik und in den gemischten Tischreden aus. In der ersteren sagt er: »Der Unterschied der drei Klanggeschlechter ist von keinem meiner Vorgänger gehörig erörtert worden. Denn man pflegte nicht von den zwei übrigen Ton-

*) Bei den Griechen entstammen nur die äußersten Töne eines jeden Tetrachordes der Quintenfolge und sie allein besitzen einen bestimmten harmonischen Charakter; die zwischen ihnen liegenden Töne sind nur melodischer Art und ihre Intonation modifizirt sich den sehr komplizirten theoretischen Regeln gemäß. Ueber Gevaert's *Histoire et Theorie de la Musique de l'Antiquité* von Hermann Wichmann, S. 34.

**) H. Bellermand nimmt die diatonische Skala als Voraussetzung des griechischen Notensystems an.

geschlechtern zu handeln, sondern bloß von der Enharmonik. Diejenigen, welche sich mit den Instrumenten beschäftigten, haben zwar jedes der drei Klanggeschlechter beachtet, aber schon dies, wann aus der Enharmonik das Chroma zu werden beginnt, hat keiner von ihnen eingesehen. Denn da sie nicht jeder Art der Melopöie kundig und auch nicht gewohnt waren, auf derartige Unterschiede genaue Rücksicht zu nehmen, so beachten sie die Klanggeschlechter nicht in Betreff ihrer einzelnen Chroai«. Und in den Tischreden: »Meine Vorgänger haben nämlich weder das chromatische noch das diatonische, sondern bloß das enharmonische und auch von diesem kein größeres Tonsystem als bloß die Oktave berücksichtigt. Denn daß es nur eine Art der Harmonik giebt, darüber waren fast alle einverstanden, während man sich über die verschiedenen Chroai der beiden anderen Tongeschlechter nicht einigen konnte. Die jetzt Lebenden aber haben das schönste der Tongeschlechter, dem die Alten seiner Ehrwürdigkeit wegen den meisten Eifer widmeten, ganz und gar hintangesetzt, so daß bei der großen Mehrzahl nicht einmal das Vermögen, die enharmonischen Intervalle wahrzunehmen, vorhanden ist; sie sind in ihrer leichtfertigen Trägheit soweit herabgekommen, daß sie die Ansicht aufstellen, der enharmonische Viertelton mache überhaupt nicht den Eindruck eines den Sinnen wahrnehmbaren Intervalles und daß sie denselben aus den Melodie-Kompositionen ausschließen. Diejenigen, sagen sie, hätten thöricht gehandelt, welche darüber eine Theorie aufgestellt und dies Tongeschlecht in der Praxis verwendet hätten.«

Woher stammt nun dieses seltsame Vierteltongeschlecht, welches von den gewiß verfeinerten Ohren der Späteren als zur Melodie-Komposition nicht verwendbar abgelehnt wurde, und dem die Theorie rathlos gegenüber stand? Ohne Zweifel war es nicht durch die Theorie geschaffen worden. Die Grundlage dazu mußte vorgefunden worden sein; nicht Ergebnisse theoretischer Spekulation konnten Aristoxenus zu dem Ausspruche berechtigen, daß es das schönste der Tongeschlechter sei. Der Spekulation bereitete

es ja nur die größten Verlegenheiten. Was für ein Tongeschlecht hatten die Erfinder des griechischen Notensystems vorgefunden, welches sie dazu bestimmen konnte, Tonunterschiede festzustellen, von welchen Westphal mit Recht sagt, daß wir — mit unserem, in Beziehung auf Verhältnisse, welche der Tonalität angehören, gewiß viel geübteren Ohre — sie uns zwar in der Theorie und mit Hilfe unserer akustischen Instrumente vorstellig machen können, daß wir aber nicht wissen, wie dieselben in der Musik verwandt sein können und welche Wirkung sie haben mochten? (S. 32 a. a. O.) Damit, sich diese gewissermaßen nur als ornamentistische Elemente, als Verzierungen zu denken, wie Westphal will, ist nicht geholfen. Wie wäre es denkbar, daß solchen Elementen als bloßen Verzierungen ein solcher Einfluß auf die Tonsystembildung und Notenschrift eingeräumt werden konnte? Bedenken wir, daß man für die Enharmonik nach der Mittheilung von Aristoxenus Diagramme vorfand, während solche für diatonische und chromatische Tongeschlechter noch nicht vorlagen, und daß auch vom enharmonischen kein größeres Tonsystem, als bloß die Oktave berücksichtigt worden sei, so wird es wohl nicht zu kühn sein, wenn wir uns, nachdem uns der Ton mit seinen physiologisch begründeten Verhältnissen im Stiche läßt, zu dem anderen Faktor wenden, von welchem nach unserer Behauptung die Entwicklung der ursprünglichen Musik in hervorragendem Maße beherrscht war, zum gesteigerten Sprachausdruck.*) Was in seinen tonischen Verhältnissen nicht klar geworden war, das war ganz klar, wenn man es in Verbindung mit dem Sprachausdrucke zu hören

*) In der ersten Harmonik spricht Aristoxenus von der logischen Bewegung der Stimme. Er unterscheidet »singen und sprechen«. Die Ruhe der Stimme sei der Klang. Bewegungen und Klänge seien gewissermaßen Bestandtheile des Singens. Die Klänge meßbare Bestandtheile, die Bewegungen seien der Zeit nach unendlich kleine, nicht meßbare Bestandtheile (auch »Uebergänge« genannt.) Das Singen sei eine »diskontinuirliche Bewegung der Stimme«, d. h. die Kontinuität der Bewegung werde durch die in den Klängen bestehenden Ruhepunkte unterbrochen. Aristoxenus leitet also das Singen vom Sprechen ab; aus der Natur der Sprache ergibt es sich und nicht aus einer Anbequemung derselben an äußerlich gegebene Tonverhältnisse.

bekam. Hier begründeten die feinsten Wendungen dem seine Aufmerksamkeit auf den Gefühlsinhalt im Worte hinspannenden Gehöre Unterscheidungen, welche unter diesen Assoziationen wahrgenommen werden konnten, während der reine Tonsinn dafür noch stumpf war. Man versuche es heutzutage einmal, jene melodischen Wendungen in der Sprache, in welchen Jeder, auch der musikalisch ganz Ungebildete auf das Genaueste und Bestimmteste erkennt, was sie im Zusammenhange mit dem Worte bedeuten — Frage, leisen Vorwurf, Wohlwollen, schalkhafte Zurückweisung u. s. w. — in Töne zu bringen und nun den Zuhörer zu vermögen, sie in ihren tonlichen Abständen und Verhältnissen zu erfassen! Man wird zum Ergebnisse kommen, daß das Ohr für das Verständniß des Sprachausdruckes viel geschärfter ist, als für das der Tonverhältnisse.

Und so behaupte ich, daß die Enharmonik Zeiten entstammt, in welchen das tonliche Leben noch seinen Schwerpunkt im Sprachausdrucke hatte, welcher in der Benützung von Tonabständen nicht nach ihrer Herkunft aus dem Tonwesen fragte, sondern sie souverain seinen Mittheilungsbedürfnissen dienstbar machte, ohne Rücksicht auf tonphysiologische Voraussetzungen im Ohre.*) Nicht

*) Helmholtz weist darauf hin, daß die Orientalen noch jetzt Vierteltöne festhalten (gewiß nicht als Zeugnisse eines vorgeschrittenen Tonsystems!). Die Griechen hätten mit solchen experimentirt, aber ihren Gebrauch bald aufgegeben. (Die Lehre v. d. Tonempfind. S. 431). Experiment war die Uebung nicht, vielmehr könnte man ihr Aufgeben als Experiment auffassen. Freilich dürfen wir die Uebung mit der späteren komplizirten Theorie nicht identifiziren. Richtiger scheint mir der alte Foeckel das Verhältniß aufzufassen, wenn er sagt, daß in der alten Enharmonik wahrscheinlich kein solches Tonverhältniß vorhanden gewesen sei, welches sich mit den Tonverhältnissen der Neuere oder irgend eines alten noch vorhandenen Volkes vergleichen lasse. So sei es auch jetzt noch mit den Tonleitern aller halbkultivirten Völkerschaften beschaffen. Die Intervalle ihrer Tonleitern seien alle von der Art, daß sie von europäischen Künstlern mit europäischen Tonzeichen nicht geschrieben werden können und von den Proben, welche uns einige Reisende z. B. von der Musik der Südseeinsulaner gegeben hätten, werde versichert, daß sie in unseren Noten nur ungefähr das bedeuten, was sie in der Kehle und auf den Instrumenten dieser Völker wirklich seien.

so sehr auf die Abstufung nach einzelnen Tönen, welche sich ja erst und im sehr komplizirten Prozesse mittelst Rückführung aus weit abliegenden Intervallen ergab, sondern auf die Verwendung nächster Nachbar-töne, welche sich Helmholtz mit Grund als Vorhalte in der melodischen Bewegung vorstellt (a. a. O. S. 419), zunächst ohne jede Berücksichtigung ihrer Individualität, mehr auf die Form der melodischen Wendung, als auf die einzelnen Berührungspunkte innerhalb derselben kam es an. Da konnten denn nun freilich für die endlich hinzutretende Beobachtung die Zwischenstufen zwischen den Tönen nicht enge genug gefaßt werden.

Aristoxenus sagt, daß aus der Enharmonik das Chroma zu werden begann, und spricht davon, daß seine Vorgänger weder das chromatische, noch das diatonische, sondern bloß das enharmonische Tongeschlecht berücksichtigt haben. Daß es bloß eine Art der Harmonik (nämlich Enharmonik) gebe, darüber seien fast Alle einverstanden gewesen, während man sich über die verschiedenen Chroai der beiden anderen Tongeschlechter nicht habe einigen können. Ist denn nun das enharmonische System mit seinen für den Tonsinn unfaßbaren Intervallen in Beziehung auf die Tonverhältnisse wirklich um so klarer, als die andern, daß man darüber etwa aus diesem Grunde eher einig sein konnte, als über die anderen? Ganz gewiß nicht! Die Theilung des Halbtones in zwei Vierteltöne ist bloß ein Nothbehelf, der in Bedürfnissen der Tonik seine Rechtfertigung nicht findet.*) Aus der Ton-

*) Die Theilung der Skala nach Gleichheit der Intervallengröße statt nach Klangverwandtschaft ist der erste Versuch der mathematischen Behandlung des Tonmaterials, soweit es sich noch zu Tage getretenen Klangverwandtschaften nicht fügte. Für einen in der neueren Musik gebliebenen Rest dieser Uebung hält Helmholtz die chromatischen Vorhaltsnoten und den Leitton (?) der Tonart, wenn er jenen ähnlich gebraucht werde. (D. Lehre v. d. Tonempf., S. 565.) Man ist in der neuesten Zeit dahin gekommen, der arithmetischen Eintheilung der Töne eine organisirende Bedeutung einzuräumen. Der von Stumpf und neuestens von Gustav Engel (Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung) mit Erfolg bekämpften, von Lorenz und Wundt verfochtenen arithmetischen Distanztheorie wird sich kaum ein musikalisch Empfindender unbedingt anschließen können.

konsonanz und dem ihr entspringenden Tonsysteme ergiebt sich der Viertelton nicht. Die Beruhigung, welche die Alten in dem darauf gegründeten Systeme gefunden hatten, mußte irgend wo anders liegen, als in Ergebnissen jener Prozedur, welcher das diatonische Tonsystem seine Gestaltung verdankt. Sie lag darin, daß die Enharmonik den Bedürfnissen des Sprachmelos entsprach.

Es liegt in der Natur der Sache und bestätigt meine Ansicht, daß die Erfindung der Instrumentalnoten (nach Gevaert) der der Gesangsnoten vorherging.

Man wird daraus nicht schliessen dürfen, daß etwa die Uebung der Instrumentalmusik der des Gesanges vorausgegangen sein, sondern vielmehr, daß die Uebung des Gesanges länger, als die der Instrumentalmusik, der Notenzeichen, das ist der Zeichen für bestimmte Tonabstände, entbehren konnte. Die Bestimmtheit des einzelnen Tones war ja nicht ihre Grundlage, sondern die Bewegung der ausdrucksvollen Sprache, innerhalb welcher allerdings in sich steigern-der Klärung das Tonelement immer mehr und mehr in den Vordergrund trat. Diesem Tonelemente festen Halt zu gewähren, dazu diente die hinzutretende Begleitung; für sie war allerdings das Bedürfniß vorhanden, die Tonelemente zu individualisiren und ihnen zu ihrer Feststellung bestimmte Zeichen zu geben, in welchen sie ihre Tonbedeutung an und für sich auszudrücken hatten. Wir werden zu unterscheiden haben, zwischen der Uebung der Enharmonik, und zwischen dem Versuche, sie zu einem Systeme zu bearbeiten. Wenn bis Olympus von einer Enharmonik noch nicht die Rede ist,*) so ist daraus nicht zu

*) Plutarch führt eine historische Notiz des Aristoxenus an: daß Olympos unter den Musikern für den Erfinder des enharmonischen Geschlechtes gelte, denn vor ihm war alles diatonisch und chromatisch. Sie vermuthen aber, es sei diese Erfindung in folgender Weise geschehen. Olympos sei, im diatonischen Geschlechte verweilend und in der Melodie öfter die diatonische Parhypate berührend, auf diesen Ton öfter mit Uebergang des diatonischen Lichanos unmittelbar von der Paramese oder Mese übergegangen und habe in dieser Manier etwas Schönes gefunden (*καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἡθους*) Ambros I 371. Unter ἡθος glaube ich den

schließen, daß etwa damals schon die Gesangsweise eine dem modernen, der Vierteltöne entbehrenden Tonsysteme ähnlichere gewesen sei, sondern vielmehr, daß die Verwendung jener kleineren irrationalen Intervalle im Sprachgesange noch keinen Anlaß zur theoretischen Bestimmung gegeben hatte. Das damalige Nichtvorkommen der Enharmonik ist demnach etwas Anderes, als das spätere von Aristoxenus so sehr beklagte Aufgehen der ursprünglichen Tonausdrucksweise in neuen die Enharmonik nicht berücksichtigenden Systemen.

Außer den enharmonischen Vierteltönen stellte die Theorie noch andere*) zwischen dem Tonraume eines Halbtones liegende Tonabstände auf, so noch einen von drei Achteltönen, einen von einem Viertelton und noch dem dritten Theile des Vierteltones. In einem Systeme (Skala) können von gleichen Intervallen, welche kleiner als der Halbton sind, niemals mehr, als höchstens zwei aufeinander folgen. Das sich hieran anschließende dritte Intervall der Skala ist so groß, wie die Differenz des Gesamttumfanges beider Intervalle und der Quarte. (Aristoxenus, Erste Harmonie S. 60; Westphal, a. a. O. S. 121.) Die tonisch feststehende Quarte bleibt Stütze des Systems. Innerhalb des Tetrachordes erleiden zwischenliegende Töne Veränderungen verschiedener Art, welche aber, offenbar zur Vermeidung der Einschiebung neuer Saiten, die Ausscheidung anderer zur Folge haben.**)

Charakter einer Tonwendung verstehen zu müssen. Diese Bemerkung deutet darauf hin, daß derlei Tonbewegungen mit Uebergehung fester Töne stattgefunden haben und daß Olympos auf den Gedanken verfallen ist, ihnen auch im Tonsysteme Ausdruck zu geben.

*) Das angeblich frühere chromatische Tongeschlecht ist nicht weniger sonderbar.

**) Nicht zufrieden mit den Feinheiten der Enharmonik und Chromatik brachten die Schriftsteller in die Diatonik und Chromatik noch sogenannte Färbungen (*χρόαι*), welche auf verschiedener höherer und tieferer Stimmung der einzelnen Töne innerhalb der Quarte beruhten. Gaudentius, Aristoxenus, Euklid, Ptolomäus u. s. w. machten sich mit diesen Feinheiten zu schaffen, die (wie Ambros, Gesch. d. M. I. S. 380 hinzufügt), für die Praxis von keinem Nutzen sein konnten. Auch Bellermand erklärt die Chroai,

Die Theorie der Griechen hat sich nach Möglichkeit bemüht, mit dem, was ihr die Praxis bot, fertig zu werden. Die Abenteuerlichkeit und Unerklärlichkeit der verschiedenen griechischen Tonsysteme ist gewiß den Bestrebungen der Theorie zuzuschreiben, die sich ihr im Tonleben aufdrängenden Erscheinungen im Sinne mathematischer Gesetze, auf welche sie ja das ganze Weltleben zurückzuführen versuchte, zu ordnen. *)

Wo es an sich aus der Natur des Tones ergebenden Maßen fehlte, da mußten Analogien aushelfen, und vielleicht wird man nicht irregehen, wenn man annimmt, daß Analogien aus den für den Rhythmus geltenden Anordnungen, denen ja auch Bezeichnungen im Tonwesen entsprachen, zu Hilfe genommen worden sind. So wird bei der Erklärung des χρόνος ῥητός (der rationalen Zeitgröße), für welche Aristoxenus eine uns nicht mehr vorliegende Stelle seiner Schrift über die Harmonik zitirt, die Parallele des ἀμελώδητον und μελωδούμενον herbeigezogen, der χρόνος ῥητός wird mit dem μελωδούμενον verglichen, der χρόνος ἄλογος ist eine in der

sofern in denselben Intervalle vorkommen, die der heutigen Musik fremd sind, für lediglich theoretische Deduktionen. Westphal behandelt sie eingehend. Von allen Intervallen, welche kleiner als der vierte Theil des Ganztones sind, nahm Aristoxenus (S. 49 der ersten Harmonik) an, daß sie *amelodeta* seien (nicht im Melos verwandt werden können). Ihnen gegenüber stehen die *Melodumena* d. h. die im Melos verwendbaren Intervallgrößen. (Westphal, griech. Harmonik und Melopoeie S. 55.) Es ist bedeutsam, daß auch die *Amelodeta* als Intervallengrößen gelten, daß also das feine Ohr der Griechen den zartesten Tonwendungen Intervallenbedeutung zu geben suchte. Sicher war also der Begriff des Intervalles bei ihnen nicht abhängig von der Rückbeziehung auf eine Toneinheit, wie bei uns, sondern wurde wohl aus der Merklichkeit der Tonfälle im Sprachgesange geschöpft.

*) H. Bellermand erklärt sich aus der denkbaren und musikalisch anwendbaren Vereinfachung der diatonischen Skala durch Olympus zuerst das Entstehen des enharmonischen und chromatischen Geschlechtes, dem ein gewisser, durch verderbten, auch bei uns vorkommenden Geschmack festgehaltener Gebrauch schwerlich abzusprechen sei; und aus dem Streben, diese so entstandenen Geschlechter durch pythagoräische Zahlenverhältnisse mathematisch zu begründen, sei dann die Theorie der Schattirungen entstanden, welche (seiner Ansicht nach) auf keinen Fall jemals eine wirkliche Anwendung gehabt hätte. (Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen S. 70.)

Rhythmik vorkommende Zeitgröße, welche in der Mitte zwischen zwei χρόνοι ῥητοί steht. Dem in der Rhythmopöie als selbstständige Zeitgröße nicht vorkommenden halben Chronos protos, einem lediglich imaginären Begriffe der rhythmischen Theorie, wird im Melos ein imaginäres *amelodeton Diastema* vom Umfange einer halben enharmonischen Diesis entsprechen. (Westphal, Griech. Harmonik und Melopoeie, S. 55.) Aristoxenus, welcher, wie erwähnt, den Unterschied des Sprechens und Singens als kontinuierliche und diskontinuierliche Bewegung der Stimmen auffaßt, gebraucht die gleiche Begriffsunterscheidung auch vom Rhythmus. Τῶν δὲ ῥυθμιζομένων ἕκαστον οὔτε κινεῖται συνεχῶς οὔτε ἡρεμεῖ, ἀλλ' ἐναλλάξ — nach Westphal's Uebersetzung: »Von den Rhythmizomena ist ein jedes derartig, daß es weder kontinuierlich in Bewegung, noch kontinuierlich in Stätigkeit ist, sondern daß das eine mit dem andern abwechselt.« Der Stätigkeit gehört das orchestische Schema, der Ton und die Silbe (des gesungenen Verses) an — der Bewegung dagegen der Uebergang von einem orchestischen Schema zum andern, von einem Tone zum andern, von einer gesungenen Silbe zur andern. (Westphal, Allgemeine Theorie der griechischen Metrik, S. 6.) Es bezeichnen ja die für rhythmische Glieder gebrauchten Ausdrücke Komma und Diastema auch Tonentfernungen u.s.w. Aristoxenus sagt zudem ausdrücklich in der Rhythmik § 56: »Und zwar verhält es sich in der Natur des Rhythmus mit den Verhältnissen der Takte wie in der Harmonik mit dem Wesen des Symphonischen. Es handelte sich dabei um die Analogie zwischen den die symphonischen Intervalle nach pythagoräischer Anschauung bezeichnenden Zahlenverhältnissen und zwischen den Zahlenverhältnissen der Taktarten. Auch Aristoteles spricht (Probl. 19, 39) dieselbe Analogie aus. (Westphal, die Musik des gr. Alterth. S. 181). Es dürften dies genügende Belege dafür sein, daß der mathematische Sinn der Griechen sich bemüht hat, der Entwicklung des Tonwesens nach seiner melodischen wie nach seiner rhythmischen Seite hin ähnliche Maßbestimmungen zu Grunde zu legen.

Wir können nun der Frage näher rücken, ob die Griechen eine Harmonie in unserem Sinne des Wortes gekannt haben. Darüber ist viel gestritten worden. Doch ist wohl der Streitpunkt nicht klar genug festgestellt worden. Versteht man unter Harmonie die Anwendung von Zusammenklängen, so wird man kaum bestreiten können, daß eine Harmonie in diesem Sinne des Wortes (der Griechen versteht unter dem Worte *ἁρμονία* überhaupt etwas anderes) geübt worden ist. Neuere Schriftsteller, darunter insbesondere Westphal, behaupten mit Erfolg das Vorhandensein von Zusammenklängen in der griechischen Musik. Er ist dabei auf die Mittheilungen von Theoretikern angewiesen. Auch für diese seine Behauptung kann er sich vor Allem auf Aristoxenus stützen. In einer bei Plutarch erhaltenen Stelle sagt dieser: »Und nicht bloß die beiden genannten Töne ($\bar{c}$ und $\bar{d}$) haben sie in dieser Weise verwandt, sondern auch die Nete des Synemmenonsystems, denn in der Begleitung gebrauchen sie die Nete synemmenon (a) als diaphonischen Akkordton zur Paranete (g Sekunde) und zur Parhypate (c Septe) und als symphonischen Akkordton zur Mese (e Quarte) und zur Lichanos (d Quinte), doch wenn ihn einer als Melodieton angewandt hätte, über den würde man sich wegen des durch diesen Ton bewirkten Ethos geschämt haben. Auch die phrygischen Kompositionen beweisen, daß jener Ton (die Nete synemmenon) dem Olympos und seinen Nachfolgern nicht unbekannt war, denn sie wandten ihn nicht bloß in der Begleitung an, sondern gebrauchten ihn in der Metroa und einigen anderen phrygischen Kompositionen auch für die Melodie.« (Westphal, die Musik des griech. Alterth., S. 63).

Die Musik der Griechen war also schon in alten Zeiten keine einstimmige.*) Schon die kitharodische

*) Helmholtz meint, daß nur gegen das Ende der Gesänge zuweilen die Instrumentalbegleitung sich von der Stimme getrennt zu haben scheine. Es scheine, daß man dies unter dem Namen *χοῶσις ὑπὸ τὴν ᾠδὴν* verstehen müsse, die von ihm angeführte Stelle von Aristoteles beweist aber eher das Gegentheil. (D. L. v. d. T., S. 374).

Musik des Terpander sei eine zweistimmige gewesen; die eine Stimme habe der Gesang, die zweite das den Gesang begleitende Instrument ausgeführt.

Ueber die Art und Weise einer solchen Begleitung giebt Aristoteles Aufschluß, wenn er (in den musikalischen Problemen 19, 39) sagt: »Im Uebrigen entfernen sich die Akkompagnirenden von den Klängen des Gesanges, aber am Schlusse kommen sie wieder mit der Singstimme zusammen und haben dann am Ende einen größeren Eindruck der Befriedigung, als der Eindruck der Unbefriedigtheit war, welchen sie vor dem Ende bei der Divergenz der Melodietöne und der Begleitungstöne empfinden mußten.«

Ueberzeugend weist auch die Stelle bei Plato über den Unterricht, welcher den Kindern vom neunten bis zum zwölften Jahre in der Musik zu ertheilen ist, auf die Anwendung der Mehrstimmigkeit hin. Ein Kitharist solle sie im Lyraspiel unterrichten. Lehrer und Schüler sollen unison das nämliche Melos zu gleicher Zeit vortragen. (*Δεῖ . . . τὸν τὲ κιθαριστὴν καὶ τὸν παιδευόμενον ἀποδιδόντας πρόσχορδα τὰ φθέγματα τοῖς φθέγμασι.*) Dieser anempfohlenen Spielweise wird, als für jenes Alter unpassend die *ἐτεροφωνία* entgegengestellt, welche mit Zweistimmigkeit gleichbedeutend ist. (Westphal, Griechische Harmonik und Melopoeie S. 31.) Diesen und anderen Stellen gegenüber ist die auch von Helmholtz und Ambros noch vertretene Meinung unhaltbar, daß die griechische Musik keine Mehrstimmigkeit gehabt habe. Mit Westphal stimmt auch Gevaert überein. *) Ein entschiedener Verfechter der Polyphonie der Griechen ist Papastamatopulos (Studien zur alten griech. Musik, Bonn 1878) **), welcher aber soweit geht, auch die Mehrstimmigkeit im griechischen Chor-

*) »Seitdem ist die Polyphonie in der griechisch-römischen Musik längst außer Zweifel und von M. Wagner vermittelt seiner 1861 veröffentlichten Memoiren, welche die auf die polyphone Frage bezüglichen Originaltexte klar und erschöpfend betrachten, in korrektester und nicht zu widerlegender Weise gelöst worden.« (Wichmann, Ueber Gevaert, S. 48.)

**) Nach Aristoxenus sei die *ἀρμονική* die erste unter den *θεωρητικὰ* der Musik. Euklides indessen wolle die *ἀρμονική* nicht nur zum *θεωρητικόν*, sondern auch zum *πρακτικόν* gerechnet wissen.

gesänge zu behaupten. Er meint, daß die Griechen die Harmonie in unserem Sinne anwandten. (S. 40.) Auch die Terz sei nicht ausgeschlossen gewesen. (S. 17.) Daß aber der Chor der Griechen nicht mehrstimmig gewesen ist, unterliegt keinem Zweifel. »Von allen Intervallen oder Akkorden, welche gesungen werden, ist die Oktave die einzige« sagt Aristoteles (Probl. 19. 18.). Die hervorragendsten Forscher stimmen damit überein, daß der Gesang der Griechen nicht mehrstimmig gewesen sei. Es hätte auch zu sehr der Anschauung der Griechen widersprochen, ein und denselben Text in verschiedenen Stimmen verschieden zu singen. Die griechische Musik war zu sehr mit dem Rhythmus und sicher auch mit dem Sprachmelos verwachsen, als daß man sich die Möglichkeit hätte denken können, den gleichen Worten gleichzeitig verschiedene musikalische Be- und Vertonung zu geben.

Wie mochte nun die Polyphonie der Griechen beschaffen sein?*)

Darüber muß uns zunächst die Natur der Instrumente, wie auch die Eigenthümlichkeit der griechischen Musik, soweit wir sie zu beurtheilen vermögen, Aufschluß geben. Bedeutsam ist, daß es getrennte Stimmen sind, welche im Zusammenklange mit einander gehen, der Gesang nämlich, und die Begleitung des Instrumentes. Jene Verschmelzung verschiedener Töne zu einem einheitlichen Eindrucke im Akkorde,

*) Die drei von Bellermann herausgegebenen Hymnen des Mesomedes auf die Muse, auf Helios und Nemesis geben darüber keinen Aufschluß. Die vor Kurzem bei den Ausgrabungen in Delphi aufgefundene Hymne auf Apollo ist in Stein eingegraben und enthält auch die Noten zum Text, jedoch keine Instrumentalnoten. Dagegen hat die neueste Zeit einen Fund von höchstem Werthe in dieser Beziehung an den Tag gefördert. Der Papyrus Erzherzog Rainer, welcher eine große Zahl von Aufschlüssen über alte Kultur umfaßt und Urkunden aller Art, welche auf dem Trümmerfelde der mittelegypischen Stadt Arsinoe, nahe der heutigen Stadt el Taijum gefunden worden sind, mittheilt, enthält auch das Bruchstück einer Papyrusrolle, welche eine Partiturausgabe des Dramas »Orestes« von Euripides war. Es findet sich darauf ein Stück Text des Chorgesanges und, was das besonders Werthvolle ist, in den Zeilen desselben die dazu gehörige Instrumentalmusik, über dem Text aber die Vokalmusik.

wie sie bei uns die Grundlage der Harmonie bildet, kannten also die Griechen offenbar nicht. Die Abhängigkeit der begleitenden Stimmen von den Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, dem sie anvertraut war, läßt auf die Natur der Begleitung schließen. Mehrere sich zu einem Akkorde verbindende Zusammenklänge konnten die Griechen auf ihren Instrumenten nicht hervorbringen. Sie wurden auch nicht verleitet, Instrumente mit solchen Zusammenklängen zu konstruiren. *) Die Bedeutung, welche Baßtöne in unserer Musik haben, war ihnen noch nicht aufgegangen. Mit solchen hatten sie wenig zu operiren. Das System bewegte sich innerhalb der Grenzen des Sprachumfanges und wurde nach der Tiefe hin auch von den begleitenden Instrumenten nicht überschritten.

In den ältesten Zeiten war die Begleitung unison mit dem Gesange. Das ist wohl nicht so zu verstehen, daß jeder Gesangston von dem entsprechenden Tone auf dem Begleitungsinstrumente begleitet worden sei. Es wäre dies sowohl in Beziehung auf die rhythmischen als auch in Beziehung auf die melodischen Bewegungen der Gesangsstimme undenkbar. Die ältesten Instrumente stellten nur wenige Töne zur Verfügung, wie wir gehört haben, solche, welche in den Verhältnissen der Quarte, Quinte und Oktave von einander abstanden. Innerhalb dieser bewegte sich die Stimme in vielen Abständen, darunter in solchen, welche sich überhaupt auf rationelle Verhältnisse gar nicht zurückführen ließen. Sie war dem Sprachausdrucke dienstbar, welchem es mehr um Tonbewegungen und Wendungen als um bestimmte Tonstufen zu thun ist. Tonstufen, soweit sie sich im Entwicklungsprozesse des Tonwesens geklärt hatten, innerhalb des Gesanges aufzufangen und festzuhalten, und diesem damit das Maß der Schönheit zu verleihen — das war wohl die Aufgabe der Begleitung.

*) »Den Griechen fehlten derartige Saiteninstrumente, auf welchen zugleich mehrere Töne zu einem Akkord verbunden werden konnten« sagt der Verfechter der Vielstimmigkeit in der griechischen Musik, Westphal (Griech. Harmonie und Melopoeie S. 42).

In späterer Zeit wurde diese immer verwickelter. Die Eindrücke der ins Bewußtsein getretenen Konsonanzen werden verwerthet. Die begreiflicherweise im Gesange der Begleitung gegenüber vorkommenden nichtkonsonirenden (Diaphonischen) Durchgangstöne führten naturgemäß zu dem Versuche, Diaphonien auch im Zusammenklange der Begleitung mit den Gesangstönen zu verwenden. Denn Wohlklang der Symphonie empfand man nach Diaphonien doppelt angenehm.

Westphal behauptet, daß es in späteren Zeiten nicht nur eine zweistimmige sondern selbst eine mehrstimmige Begleitung gegeben habe.*) Immer sind aber verschiedene Instrumente die Träger der verschiedenen Begleitungsstimmen. Es bleiben also die zusammengeführten Stimmen in Beziehung auf die Klangfarbe stets von einander geschieden.

Dr. Demetrios Sokellarios hat auf die Stelle in Plato hingewiesen, welche wir bereits berührt haben, in welcher vom Musikunterricht die Rede ist. Westphal macht auf ihre Bedeutung aufmerksam, indem sie allein Aufschluß über die Krusis (Begleitung) gebe. (Westphal, Griechische Harmonik und Melopoeie S. 111). Ich gebrauche bei dieser schwer auszulegenden Stelle Westphal's Worte:

»Von Plato wird das »heterophone« (verschiedenstimmige) Spiel des παιδευόμενος und des κιθαριστής an erster Stelle mit folgenden Worten charakterisirt: »καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μαρότητι — ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους. (Sokellarios vermuthet mit Wahrscheinlichkeit ξύμφωνον καὶ διάφωνον παρεχομένους)« d. h.: In der Krusis wird ein diatonisches mit einem nicht diatonischen Melos gleichzeitig verbunden.

»Bewegt sich z. B.«, so fährt Westphal fort, »eine Stimme in den Klängen des Enharmonion, welchem

*) Lasos von Hermione hat einerseits die Rhythmen zur dithyrambischen Agoge umgestaltet, und andererseits die Vielstimmigkeit der begleitenden Auloi eingeführt und hierbei mehrere und zwar auseinander liegende Töne zur Anwendung gebracht und auf diese Weise die vor seiner Zeit bestehende Musik auf einen anderen Standpunkt geführt.« (Plutarch, Musikdialoge 29.)

die diatonische Lichanos *g* und die diatonische Parane-
 nete *d* fehlen, statt deren aber die enharmonischen
 Schalltöne ^{*}*e* und ^{*}*g* vorkommen, so hört man jene dia-
 tonischen Klänge in der gleichzeitigen heterophonen
 Stimme, während diese zu den enharmonischen Schalt-
 klängen ^{*}*e* und ^{*}*g* keine anderen Akkordtöne als so-
 genannte durchgehende Noten kommen lassen kann.«
 Auf analoge Weise habe man sich auch den hetero-
 phonen Vortrag der verschiedenen Chromata zu denken,
 ebenso auch die im κοινὸν γένος gesetzten Kompositionen:
 Die eine Stimme sei hier auf die konstanten Klänge
 beschränkt gewesen, der gleichzeitigen heterophonen
 Stimme seien auch die variablen Klänge zu Gebote
 gestanden. Bewährt sich diese Auslegung Westphal's,
 so ist sie eine Bestätigung meiner Anschauung von
 dem Wesen des Enharmonions und der verschiedenen
 Chromata und von der Art der Begleitung der Sing-
 stimme. Die Melodiestimme, also die Singstimme
 ist es, welcher die Trite oder Nete fehlt, und
 welche statt dieser die fremden Intervalle einschiebt,
 während das begleitende Instrument die konstanten
 Klänge, das ist, die im Tonsystem feststehenden, nicht
 durch den Sprachausdruck verwischen und in unbe-
 stimmtere Tonabstände gedrängten, festhält und so
 das feste Gerüste für die schwankenden, sich an-
 rankenden Töne der Singstimme bilden.

Aus der Natur des griechischen Tonsystems und
 der zur Begleitung verwendeten Instrumente geht
 hervor, daß die Begleitung nicht, wie dies bei unserer
 Musik der Fall ist, der Gesangsstimme eine deren
 Tonverhältnisse zu einander regelnde, beziehungsweise
 darlegende Grundlage durch die Betonung der Bässe,
 auf welche diese Verhältnisse zurückzuführen sind, giebt.
 Selbst wenn Aristoteles nicht ausdrücklich erwähnen
 würde, daß die Instrumentalbegleitung stets den höheren,
 die Melodiestimme den tieferen Akkordklang über-
 nimmt, müßte man aus den gegebenen Thatsachen
 schließen, daß es sich bei der Begleitung nicht um
 die Veranschaulichung harmonischer Verhältnisse ge-
 handelt hat. Die griechische Mehrstimmigkeit

war kontrapunktischer, nicht aber harmonischer Natur. Darin aber, daß die Begleitung in der Oberstimme ihren Sitz hat, statt, wie bei uns, ihre Hauptaufgabe in der Herstellung der harmonischen Verhältnisse mit Beziehung auf einen herrschenden Baß zu suchen, liegt eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen der griechischen und der heutigen Musik und diese wird uns vielleicht den Schlüssel zum Verständnisse der Eigenthümlichkeiten der griechischen Musik gegenüber der des Abendlandes an die Hand geben.

Von einer Harmonie im heutigen Sinne des Wortes ist also bei den Griechen keine Rede gewesen. Man kannte Zusammenklänge, man wendete sie auch an, vielleicht in reichem Maße, sie hatten aber nicht die Bedeutung, in den Tonverhältnissen eine durch Tongesetze bedingte Einheit herzustellen.*) Es ist ja kein Zweifel, daß sich in diesen Zusammenklängen allmählich auch harmonische Gesetze dem Ohre aufdrängen mußten. Daß sie die Grundlage des Tonwesens seien, konnte damals nicht ins Bewußtsein treten. Sie waren gewissermaßen nur schüchterne Ausläufer in das Gebiet der Harmonik; das Bestimmende, die Tongruppen an sich Fesselnde, ihnen ihre Aufgabe Zutheilende, sie Belebende und Beschwingende blieb der zum Tone gesteigerte Sprachausdruck. Darin fanden sie ihr Ziel, ihr Verständniß, ihre Beruhigung und strebten nach keiner anderen Art des Verständnisses.

Dieser Grundzug der griechischen Musik ist im Charakter des Griechenthums überhaupt gelegen. Der Grieche fragte gar nicht nach einer Entwicklung des Tonlebens in anderem Sinne; und darum kam es auch zu keiner Antwort. Ihm genügte das, was sein Tonsystem zu leisten vermochte. Eine Sehnsucht derart, wie sie in späterer Zeit auf die Bildung des Tonwesens Einfluß zu nehmen begann, kannte er gar

*) Die Herrschaft der Tonica als bindendes Mittelglied der sämtlichen Töne des Satzes bezeichnet Fétis mit Recht als das Prinzip der Tonalität.

nicht. Man würde aber psychischen Faktoren doch eine zu große Macht zuschreiben, wenn man, wie dies so häufig geschieht, meinen würde, auf ihnen beruhe einzig die Eigenthümlichkeit der Entwicklung verschiedener Kunstrichtungen und insbesondere die der abendländischen Musik im Gegensatze von der griechischen. Neben der Psyche mit ihrer Anschauungs- und Empfindungsweise, ja vielleicht vor ihr spielte dabei die Physis des menschlichen Ohres eine Rolle. Es klingt recht nüchtern gegenüber den schwunghaften Hymnen auf die Vertiefung des Gemüthslebens, welcher die herrliche einer Neuschöpfung gleich zu achtende Bereicherung der Musik durch die Harmonie zu danken sei, darf aber einen guten Theil der Wahrheit in Anspruch nehmen, wenn ich behaupte, daß im höchsten Grade maßgebend für die Unfähigkeit der Griechen, es zur Uebung der Harmonie zu bringen, ein in der Bildung ihres Ohres vorzufindender Mangel gewesen sei. Das griechische Ohr hat die konsonirende Bedeutung der Terz nicht kennen gelernt — und warum nicht? Aus einem rein physiologischen Grunde: Weil es die Terz als konsonirend nicht, oder doch nicht in dem Maße hervortretend gehört hat, dass sie, gleich der Quinte als ein organisirendes Element in der Anordnung des Tonsystems ihre Verwendung gefunden hätte.***) Die griechische Musikübung bewegte sich im Tonraume der menschlichen Stimme. Die Instrumentalbegleitung bewegte sich ober der Gesangsmelodie, brachte also auch nicht jene tiefen Töne zu Gehör, mit welchen sich in entsprechender Stärke die mitklingende Terz als ein zugehöriger Bestandtheil des Tones dem Ohre

***) Allerdings legt v. Thimus in seinem Werke »Harmonikale Symbolik« der Terz bei den Griechen dieselbe Wichtigkeit bei, wie bei uns. In keinem Falle hatte sie die gleiche Bedeutung. Mit vollem Rechte erblickt Joachim Steiner (Grundzüge einer neuen Musiktheorie) in der Terzverwandtschaft die Grundlage des modernen harmonischen, in der Quintverwandtschaft jene des alten pythagoräischen Tonsystems, welches mit dem melodischen Tonsysteme identisch ist (S. 7). Er weist darauf hin, daß das melodische Tonsystem noch heute innerhalb des harmonischen seine besonderen Gesetze geltend macht.

mitgetheilt hätte. Ueberhaupt kennzeichnet die Musik des Griechenthums im Gegensatze zu der neueren ihre Entwicklung von oben nach unten. Lange Zeit brauchte es, bis endlich die von dem aufdringlicheren Intervalle der Quint zurückgedrängte Terz als Konsonanz empfunden wurde und so theilzunehmen begann an der das Tonwesen organisirenden Thätigkeit des Ohres. Noch bis ins 12. Jahrhundert n. Chr. galt die Terz als Dissonanz.*)

Worin liegt aber die für die Harmonie so wesentliche Bedeutung der Terz? Erst durch die Einführung der konsonirenden Terz wird die die Vorbedingung der Harmonie bildende Funktion des Leittones möglich. Nur die konsonirende Terz der Dominante hat die Eigenschaft, das Ohr mit der Nothwendigkeit des Leittones in die um einen Halbton höher liegende Tonika zu führen, und nur die konsonirende Terz der Tonika gewährt Beruhigung, wenn der um einen Halbton höher gelegene Ton in sie führt. Soll übrigens dieser höhere Halbton seine Aufgabe befriedigend erfüllen, so hat er noch eine weitere Fähigkeit des Ohres zur Voraussetzung — die nämlich auch ihn als einen konsonirenden Bestandtheil der Dominante erkannt beziehungsweise empfunden zu haben.

Denn den Charakter als Leittöne erhalten Terz und Sept der Dominante nur durch ihre Zugehörigkeit zu ihr als ihrem Grundtone. Die Eigenschaft, der Tonika zuzustreben, ist der Dominante wahrscheinlich dadurch zu Theil geworden, daß sie den den Abschluß der Rede bildenden Tonabständen entsprach.**)

*) Die Terz galt als Halbkonsonanz (Paraphonie) selbst als man das richtige Verhältniß theoretisch gefunden hatte. Die Mathematik des Ohres konnte sich mit der Mathematik des verstandesmäßigen Erkennens noch nicht befreunden. Wenn von Archytas und Abdul Kadir in Beziehung auf einstimmige Musik die natürliche Terz bevorzugt worden ist, so mag dies einem schon damals in ihnen wach gewordenen richtigen Gefühle, vielleicht auch theoretischer Spekulation entsprungen sein. Fruchtbar geworden ist ihre Bevorzugung damals noch nicht.

**) Die Bedeutung als Dominante erhält die Unterquart erst dann, wenn sie sich als selbstständiger Ton mit ihrem eigenen

Die Tonkadenz hat bei den Alten sicher nicht die Rolle gespielt, wie heute. Die Aufmerksamkeit hat sich in viel höherem Grade, als heute, dem Sprach-inhalte zugewendet. Accente, Tonfälle, Unterbrechungen u. dergl. betrachtete man damals viel mehr als Accedentien der Sprache, als heutzutage. Wir erfassen bei solchen heute auch in der rein instrumentalen Musik ihre vollständig befriedigende Abhängigkeit vom Tonwesen als solchem, ohne uns darum zu kümmern, daß es uns an sprachlichen Bedingungen gebricht, sie im Verhältnisse zu einem Gedankeninhalte zu verstehen, wenngleich unbewußt Bedürfnisse des Sprachausdruckes uns auch bei der Beurtheilung rein instrumentaler Tonwerke mit beeinflussen. Doch richtet sich unsere Aufmerksamkeit vornehmlich auf die tonlichen Verhältnisse, und dies in dem Maße, daß uns ein Widerstreit zwischen Sprachbetonungen u. dergl. und der damit in Verbindung gesetzten Musik oft gar nicht auffällt, keineswegs in dem Maße, daß wir mit der Erkenntniß eines solchen Widerspruches etwa den Faden zum Verständnisse der Musik verlieren würden. Diese scheint uns ein ganz selbstständiges Dasein zu führen. Wir tadeln vielleicht eine mit dem Inhalte und den formalen Erscheinungen der Sprache im Widerspruche stehende

Aliquotensysteme der Tonika gegenüberstellt. So lange sie als Theilton der Tonika erscheint, hat sie den Dominantencharakter noch nicht, welcher ja in dem Zurückführen eines Anderen in das ursprüngliche Eine, also in einer Bewegung, die ein Abweichen vom Ruhepunkte zur Voraussetzung hat, besteht. Ich kann in der Rückkehr eines Partialklanges als solchem zum Hauptklange die Befriedigung eines Schlusses mit Riemann (*Musikalische Syntaxis* S. 16) nicht erkennen. Nach Helmholtz kehrt man im Ganzschlusse von denjenigen Tönen, welche die schwächste Verwandtschaft innerhalb der Tonart zur Tonika haben und ihr daher am fremdesten sind, zur Tonika zurück. Dies sei also eine entschieden ausgesprochene Bewegung von dem entferntesten Theile in den Mittelpunkt des Systems zurück, wie sie am Schlusse eintreten müsse. (Helmholtz, *Die Lehre v. d. Tonempf.* S. 459). Dies gilt von den mit der Dominante mitklingenden dem Tonicaaliquotensysteme innerhalb der Tonart möglichst ferne liegenden Tönen, und auch der Dominantenton selbst verwandelt in dieser seiner Eigenschaft seine Natur, Aliquotton der Tonika zu sein, und tritt zu ihr in Gegensatz.

Tongebung; dieser Tadel wird aber stets mehr oder weniger Ergebniß der Reflexion sein. Wir werden ihn aussprechen, weil uns bei einem solchen Widerspruche das Wort nicht nach Verlangen zur Geltung kommt, nicht aber, weil etwa die Musik an sich beeinträchtigt erschiene. Und dieses Verlangen ergiebt sich auch nicht aus unserer Art, Musik aufzufassen, sondern aus einem in der Ueberlegung entsprungenen Standpunkte. Der naiv genießende Durchschnittsmensch von heute begnügt sich mit der Aufnahme der rein musikalischen Formen und Reize und fragt nicht viel nach begleitenden Worten. Er ist noch gar nicht an dem Punkt angelangt, dem von der Musik begleiteten Worte eine Bedeutung beizumessen, welche die Art seines Genießens beeinflussen würde. Er duldet es höchstens neben dem Eindruck der Töne, will aber diesen so wenig als möglich beeinträchtigt haben. Den großen Widerspruch, in welchen er dabei fällt, ahnt er gar nicht, nämlich, daß jedem uns als Melodie verständlichen Tongebilde ein Ausdruck zu Grunde liegt, welcher seine Wurzeln im Sprachausdrucke hat, daß also bei einem den unterlegten Worten widersprechenden melodischen Ausdrucke eigentlich in letzter Linie ein Sprachausdruck mit dem andern im Widerstreite steht.

Ganz anders war es bei den Griechen, und wir werden ihre Musikauffassung erst dann recht verstehen können, wenn wir uns dies unter Abstreifung aller sich uns im Laufe der Entwicklung des Ohres anhaftenden Vorurtheile vergegenwärtigen. Jener Grad von Aufmerksamkeit, welcher dem Sprachwesen zugewendet war, blieb begreiflicher Weise dem Tonwesen entzogen. Der sprachliche, dem Inhalt des Gesprochenen und der Wortfolge entsprechende Abschluß gewährte dem Griechen ein solches Maß von Befriedigung im Erkennen des Umstandes, es handle sich um einen Schluß, daß das Bedürfniß, den Schluß auch musikalisch zu kennzeichnen, ein viel geringeres war, als heute. Das Ohr suchte nicht nach Hilfsmitteln, durch Beziehungen auf tonliche Einheiten Gliederungen in die Tonsätze zu bringen, da seine

Aufmerksamkeit von anderer Seite mehr gefesselt war.*) Die nicht gesuchten Verhältnisse blieben ihm daher schon aus diesem Grunde verborgen.

Die musikalische Kadenz hatte also bei den Griechen eine andere und jedenfalls geringere Bedeutung, als in der modernen Musik. War einerseits die Tonlage, in welcher sich die griechische Musik bewegte, nicht darnach angethan, die konsonirende Terz dem Ohre zuzuführen und ihr eine organisirende Thätigkeit in der Entwicklung des Tonsystems einzuräumen, so war es andererseits die Art und Weise der griechischen Musikauffassung, welcher das Bedürfniß nach der musikalischen Kadenz und demnach nach dem Leitton, als welcher sich die Terz der Dominante in ihrem wesentlichen Rückeinflusse auf Tonentwicklung darstellt, ferne lag, daher sie diesem Intervalle keine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwandten.

Den Charakter als Leitton erhält die Terz der Dominante, wie schon berührt wurde, durch ihre Zurückführung auf den Dominantton**) einerseits, wodurch sie an dessen Zuge, der Tonika in abschließender Weise zuzustreben, theilnimmt, andererseits aber wohl auch durch ihren kleinen Abstand von der Tonika als Halbton, indem der kleine Tonschritt sich als ein im Sprachausdruck bequemer Abschluß zeigt.***)

Die gleichen Verhältnisse treffen wir bei der konsonirenden Sept des Dominanttones, daher auch er Leittoncharakter mit dem Zuge in den Halbton-

*) Helmholtz bemerkt mit Beziehung auf die angeführte Stelle von Aristoteles, welche von der Bewegung der Musik nach der Tiefe zu handelt, daß die Parhypate eine Art absteigenden Leitton für die Hypate gebildet habe. Daß aber dieses Leittonverhältniß ganz anderer Natur ist, als das moderne, ist klar.

**) »Der Leittonschritt, wo er als solcher, d. h. leitend gefaßt wird, ist ein retrograder Schritt und ähnelt in seiner Wirkung dem Dominantschritte, auf welchen er als Melodieschritt zu beziehen ist.« (Hugo Riemann, Mus. Syntaxis S. 35.)

***) Die Melodie hat nach Gustav Engel (Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung, S. 17) ein Streben, ein Intervall, das zu einem höheren Ton als Abschluß führt, zu erhöhen, dagegen, wenn es in einen tieferen sich auflöst, zu erniedrigen.

schritt nach unten hat. Der Leitton aber und die durch ihn bestimmte Kadenz sind die Grundlage der Harmonie. Die Leittöne bestimmen die moderne Tonart. Von ihren Veränderungen ist die moderne Modulation, das ist, das Uebergehen aus einer Tonart in die andere, abhängig. Vertieft man die Terz der Dominante derart, daß sie sich in die konsonirende Sept der ursprünglichen Tonika verwandelt, so führt dies in die Tonart der Unterdominante; erhöht man die Sept der Dominante derart, daß sie sich in eine konsonirende Terz verwandelt, so führt dies in die Tonart der Dominante. Die Rollenvertauschung der beiden Leittöne ist also dabei maßgebend. Dieser Prozeß ist aber erst möglich, wenn sich dem Ohre die Terz, beziehungsweise die Sept in ähnlicher Art, wie die Quinte, als konsonirendes Intervall aufgedrängt hat. Denn nur in ihrer konsonirenden Eigenschaft äußern Terz und Sept die geschilderten Wirkungen. Der aufwärts schreitende Ton muß Terz der Dominante, der abwärts schreitende deren konsonirende Sept, der Ton, welchem diese zustrebt, konsonirende Terz der Tonika sein. So nur wird das Leittonverhältniß und damit der Kadenzcharakter und in weiterer Entwicklung die Harmonie hergestellt. *)

Die Griechen übten, wie dargelegt, Zusammenklänge, aber das der heutigen Harmonie zu Grunde liegende Wesen der tonischen Kadenz war ihnen unbekannt. Kannten sie gleich theoretisch die konsonirende Eigenschaft der Terz, so war dieselbe doch aus den dargelegten Ursachen dem Ohre nicht in dem Maße eingeprägt, daß dieser ihr Charakter auf die

*) Daß dies in der temperirten Stimmung nicht zutrifft, spricht nicht dagegen, die Abweichungen derselben führt das Ohr auf ihr richtiges Verhältniß zurück, ohne in diesem Prozesse durch sie allzusehr gestört zu werden. Das Ohr operirt eben mit richtigen Verhältnissen und korrigirt gleichsam die solchen nicht vollkommen entsprechenden Eindrücke. Chladni sagt in seiner Akustik S. 293: »Ganz kleine Abweichungen von der Genauigkeit der Tonverhältnisse empfindet das Gehör nicht, und man glaubt allemal beim Anhören eines Verhältnisses, welches von einem einfachen nur sehr wenig verschieden ist, das einfachere zu hören. Hierin liegt der Grund aller Temperatur.«

Gestaltung ihres Tonsystems maßgebenden Einfluß hatte nehmen können. Um den Prozeß im Ohre aber handelt es sich bei dem Einflusse der Tonverhältnisse auf die Musikübung. Die Geschichte des Tonwesens ist in ihrem Grunde nichts anderes, als die Auswicklung der den physiologischen Anlagen des Ohres eigenen Anforderungen bei Aufnahme von Tonreizen. Das diesen Anforderungen Entsprechende erfährt Fortentwicklung, das ihnen Fremde wird abgestoßen. Und so stellt sich uns die Geschichte des Tonwesens als eine Geschichte der Entwicklung des Ohres in seiner Wechselwirkung zu den es treffenden Tonreizen dar.

Wir verlassen nun die so bedeutungsvolle Zeit, in welcher griechischer Sinn und griechischer Geist dem Tonmateriale seine Eigenheiten aufgeprägt hatten und gehen auf eine in allen Voraussetzungen verschiedene Epoche der Kunstentwicklung über, auf die Anfänge der abendländischen Musik. Die grundsätzliche Verschiedenheit des Ausgangspunktes der abendländischen Musikentwicklung gegenüber der griechischen hat dahin geführt, daß man die Art des Zusammenhanges beider, ja vielfach sogar überhaupt den Bestand eines Zusammenhanges verkannt und selbst die Anfänge aller Musik in die ersten Zeiten der abendländischen Kultur verlegt hat. Die griechische Musik hat ihren Ausgang von dem tonlichen Elemente in der Sprache genommen; der Ausdruck der Sprache, also zunächst die Tonbewegung in ihrer Beziehung zu Erregungszuständen, wie sie sich in den Linien des Sprachmelos gestaltete, war die Grundlage der griechischen Musik. Der Ton in seinen Verhältnissen zu anderen Tönen trat in seiner musikalischen Bedeutung dabei als ein gesteigertes Ausdruckselement mit immer größerer Klarheit hervor und wirkte bestimmend auf die Gruppierung der Tonfolgen, bis er in der Begleitung und in der Instrumentalmusik zu selbstständiger Behandlung gelangte. Dabei blieb aber die Nacheinanderfolge der Töne, die Tonbewegung, wie sie in der Sprache vorgezeichnet war, stets das Wesentliche, das Bestimmende. Zusammenklänge waren diesem Zuge

der Entfaltung dienstbar, und rissen die Herrschaft in der Tonwelt nie in dem Sinne an sich, wie dies in der späteren Harmonie der Fall ist. Die dem Ausdrucksbedürfnisse entspringende Tonfolge, die Melodie also ist es, welche sich im Griechenthum als die Blüthe der den Ursprung aller Musik bezeichnenden Tonbewegung in der Sprache darstellt. Einstimmigkeit, Homophonie ist ihr Wesen. In dieser brachten die Griechen es zu einer gewiß den übrigen Künsten nicht nachstehenden großen Vollkommenheit. Doch blieb in dieser ihrer Eigenschaft ihre Musik stets an ihre Sprache gefesselt. In ihr fand sie ihr Verständniß; ihr Rhythmus fiel mit dem geklärten ihrer Sprache, ihr Melos mit dem gesteigerten Wortausdrucke zusammen. Die Rhythmen griechischer Dichtungen sind uns in diesen erhalten und haben geistvollen Forschern, wie Westphal und J. H. Heinrich Schmidt die Möglichkeit einer Herstellung der griechischen musikalischen Rhythmik gegeben. In überzeugender Form hat der erste nachgewiesen, daß diese Rhythmik zusammenfällt mit den Gesetzen, nach welchen die großen Tondichter der neueren und neuesten Zeit, Joh. Seb. Bach, Beethoven u. A., ihre rhythmischen Tonformen gebildet haben. (Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach.) Gewiß wird niemand daraus den Schluß ziehen, daß etwa die moderne Musik mit Bewußtsein sich die Gesetze der griechischen angeeignet habe, oder die griechische Musik denn doch als etwas dem Tonschaffen Bach's und Beethoven's Aehnliches aufgefaßt werden dürfte. Das Räthsel der Uebereinstimmung löst sich leicht, wenn wir eine gemeinsame Ursprungsquelle für die rhythmischen Anordnungen der beiden sonst so verschiedenen Musikübungen gefunden haben. Und eine solche ist die Gebärdensbewegung des menschlichen Körpers in ihrer Abhängigkeit von der regelnden Athembewegung und dem das Einheitsmaß bildenden Herzschlage. Vom höchsten Interesse für das Verständniß der Entwicklung des Rhythmus wird daher die Erforschung der Gesetze sein, nach welchen sich der menschliche Körper bewegt. Vielversprechende Anfänge sind bereits

gemacht worden, darunter der bedeutendste das Werk Paul Sourau's »*L'esthétique du mouvement*« (Paris, Felix Alcan, 1889). Mit dem zweifellosen Zusammenhange zwischen Geberdenrhythmus einerseits, rhythmischer Gestaltung der alten und neuen Musik andererseits haben wir eine Gewähr mehr für die Annahme, daß ursprünglich Tanz und Gesang stets in Verbindung mit einander geübt worden sind, und daß sich die gesetzmäßigen Bewegungen des ersten auf die Maße in den Worten und Tönen des Gesanges übertragen haben.

Leider konnte das zweite in der Musikentwicklung maßgebende Element, die Melodik der Sprache, eine gleiche Ueberlieferung wie die Rhythmik in derselben nicht erfahren. Wir hätten vielleicht aus dieser nicht minder überraschende Ergebnisse erlebt. So viel ist gewiß, daß sich die rhythmischen und tonischen Gesetze der Melodie zunächst an der Hand der Sprache herausgebildet haben und daß den Gipfelpunkt dieser Entwicklung das Griechenthum erreicht hat.

Stellen wir uns nun das griechische Tonwesen enkleidet der damit in so enger Verbindung stehenden, seiner Seele gleichsam den Körper leihenden griechischen Sprache vor. Sofort wird es des ihm eigenen Verständnisses verlustig sein. Und in diesem Stadium befinden wir uns im Mittelalter. Von der Theorie der Musik der Griechen hatte man Ueberlieferungen und beutete sie mit dem Fleiße aus, welchen die Träger der Wissenschaft damaliger Zeit den Kulturresten der Antike gewidmet haben. Der Geist war verflogen. An die Stelle innerer Antriebe aus dem Inhalte der Sprache trat der unbeholfene Versuch. Man wußte nicht, was mit den überlieferten wissenschaftlichen Ergebnissen der Griechen über das Tonwesen anzufangen; man wußte aber, daß die Griechen damit etwas angefangen hatten; daß eine ungemein mächtig wirkende Anwendung in der ausübenden Kunst war, welche zu diesen Ergebnissen geführt hatte. Und nun wollte man ein Gleiches damit, hatte aber den Schlüssel dazu verloren. Nicht die Mißverständnisse des Boethius trugen die Schuld an diesem Unvermögen; auch mit

einer bis in's Einzelste richtig überlieferten Theorie hätte man für die Anwendung nichts gewonnen gehabt. Diese wird nicht durch Theorien bestimmt, sondern bedarf der inneren Triebkraft, welche eben abhanden gekommen war. Der griechischen Sprache bediente man sich weder in der Kunst, noch im Leben mehr; sie hätte auch in der Fremde nicht die Dienste geleistet wie im Mutterlande.*) Der Hauch der Innigkeit und Ursprünglichkeit, welcher den in ihr schlummernden Tönen blühendes Leben verleiht, wäre ihr nicht eigen gewesen. Für die Bedeutung der Muttersprache in Bezug auf das Tonleben hatte man überhaupt jedes Verständniß verloren. An ihrer Stelle bediente man sich in der Kunstübung einer schon an sich kalten, mehr den Operationen des nüchternen Verstandes, als dem Gemüthsausdrucke dienenden, dabei noch in rituellem Formelwesen erstarrten, dem Volke unverständlichen Sprache, der lateinischen. Jener Hauch, welcher die griechischen Sprachwendungen zu blühender Entfaltung im Tonausdrucke trieb, fand hier keine triebkräftigen Keime. So war der Sinn für Melodik

*) Hans Müller (Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik, S. 78) behauptet: »Die Christen nahmen anfangs durch Aneignung der griechischen Gesänge im Gottesdienst nur die Melodien selbst, also nur die primitiven Elemente der griechischen Musik an und vergaßen allmählig die Anwendung der Mehrstimmigkeit in der Praxis, bis sie durch Kenntnißnahme der griechischen Theoretiker wieder auf die Harmonie kamen, das Organum gleichfalls in Anwendung brachten, wobei es verhängnißvoll für die ganze Musiktheorie des Mittelalters wurde, daß sie nach den Definitionen der Griechen ausschließlich die Oktave, Quarte und Quinte als erlaubte Konsonanzen zuließen.« Unterliegt es nun allerdings keinem Zweifel, daß Versuche mit dem, was die griechische Theorie lehrte oder vielmehr zu lehren schien, ihren Einfluß auf die nächsten Stadien der Musikentwicklung geübt haben, so kann ich der Ansicht doch nicht beipflichten, daß es die Definitionen der Griechen gewesen seien, welche die Beschränkung auf die Oktave, Quarte und Quinte zur Folge gehabt haben. Dies waren Konsonanzen, welche dem Ohre des Mittelalters im gleichen, ja in höherem Grade noch geläufig waren; ohne dem hätte die Theorie allein es nicht vermocht, durch ihre Hinweisung einen thatkräftigen Anstoß zur Weiterentwicklung zu geben. Der Satz des Aurelianus Reomensis: *Sciat, a Graecorum derivari fonte una cum musica licentia omnes varietates ibi contentas* ist mit Unterscheidung aufzunehmen.

dort, wo man die Musik als eine aus dem Alterthume überkommene Kunst betrieb, erstorben.

Es ist aber ein Irrthum, zu behaupten, aus dem Griechenthume sei nichts die Fortentwicklung der Musik Förderndes überliefert worden, als eben die mißverstandene Theorie. Dem Ausdrucksbedürfniß des Griechen, welches in seiner Musik Gestaltung gefunden hatte, stand man fremd gegenüber. Töne und Tonverhältnisse waren aber nicht bloß in ihren theoretischen Bedeutungen überliefert worden; es machte sich mit ihnen auch das Ohr zu schaffen. Dessen Aufmerksamkeit war in gesteigertem Maße auf sie gerichtet. Der das Gehör bildende geschichtliche Prozeß war nicht ohne Spuren verlaufen.*) Nach außen hin hatte er den geklärten Ton mit allen seinen physischen Eigenschaften hervorgebracht, nach innen hin aber die physiologische Thätigkeit des Ohres Toneindrücken gegenüber bis zu einer Feinheit ausgebildet, welche auch Erbtheil kommender Geschlechter wird, wenngleich sie lange Zeit hindurch nur gewissermaßen als ein formales Bildungselement wirksam ist.

Das ist nun die Richtung, in welcher der unterbrochene Entwicklungsgang wieder ansetzt. Dem Toneindrucke mit Allem, was drum und dran haftet, fiel die Aufgabe zu, neu anspinnend das Werk fortzusetzen, und, vernachlässigt von dem früher so mächtigen zweiten Faktor in der Geschichte der Musik, dem Sprachausdrucke, eine Seite zu einer bis dahin nicht geahnten Entwicklung zu führen. Ziel derselben wurde nun, was früher Ausgangspunkt war, die ausdrucksvolle Melodie, welche zu bereichern und zu schmücken sich dieser eigenthümliche Vorgang zur Aufgabe gestellt zu haben schien. Dem auf die physiologischen Eigenheiten des Tones beschränkten Versuche kam außer der gesteigerten, durch kein stärkeres Interesse abgelenkten Aufmerksamkeit des Ohres noch ein anderer Umstand zu gute. Schon in den letzten Zeiten des Griechenthums war ein Instrument erfunden

*) In diesem Sinne ist es daher nicht richtig, wenn Riehl sagt, es gebe keine Antike der Tonkunst.

worden, dessen Besonderheit es war, Baßtöne zu Gehör zu bringen — die Orgel. Wenn die Orgelspielerin Cäcilia als die Schutzpatronin der Musik gilt, so hat das seinen guten Grund. Die Orgel hat den bestimmendsten und nachhaltigsten Einfluß auf die kommende Musikentwicklung genommen, nicht etwa bloß, weil sie das von der Kirche begünstigte, ihren maßgebend werdenden Zwecken auf dem Gebiete der Musik am besten dienende Instrument war, sondern auch aus dem prosaischen Grunde, weil in ihren tiefen Tönen die konsonirende Terz viel nachdrücklicher zu Gehör kam, als in den Tonlagen, in welchen sich die griechische Musikübung bewegt hat. *) Habe ich früher darauf hingewiesen, daß der Entwicklungsgang der Musik des Abendlandes dem des Griechenthums insofern gerade entgegengesetzt ist, als jener mit dem Ziele dieses, dem geklärten Tone, beginnt, um mit dem Ausgangspunkte jenes, der Melodie, zu schließen, so ist nun auf einen anderen Gegensatz bedeutungsvoller Art hinzuweisen. Während sich das griechische Tonwesen, wie dargestellt worden ist, von oben nach unten bildet, hebt nun eine geradezu charakterisirende Beeinflussung der Entwicklung von unten nach oben an. Der Generalbaß wirft bereits seinen Schatten über das Tonwesen des Abendlandes.

Schon bei den Griechen gab es die sogenannte Wasserorgel (*ὕδρανλος*), welcher nach Forkel's Muthmaßung eine einfachere Windorgel vorangegangen sein mußte. Bei Athenäus heißt es, die lydische *Máγadis* sei eine Flöte, welche zugleich tief und hoch blase. Sie wird auch die hörnerklangtönige genannt; man hat darin eine Art Orgel erblicken wollen. **) Alle diese Nachrichten lauten sehr unbestimmt, und lassen

*) Mit Recht sagt Guido Adler: Gerade die Naturterz resp. ihre Umkehrung, die Sext, tritt als gährendes Ferment in der Entwicklung der Harmonie auf; sie war das belebende, zum Fortschritt treibende Element der sonst erstarrenden Quinten- und Quartenorgane. (Studie zur Geschichte der Harmonie, Sitzungsberichte der phil. hist. Klasse der kais. Akad. der Wissensch., 98. Bd. S. 810.)

**) Fortlage, Griechenland, Brockhaus 1870, S. 242.

darauf schließen, daß von einer besonderen Bedeutung der Orgel im griechischen Musikleben keine Rede sein kann.

Aus Griechenland wurden hydraulische Musikinstrumente dieser Art schon zu Zeiten Karl des Großen eingeführt. Ein venetianischer Priester Georgius soll ein solches angefertigt haben, dessen Klangwirkung den Tod einer Frau verursacht habe. Ueberhaupt dürfte im Verlaufe des 9. Jahrhunderts der Bau kleiner Orgeln von Priestern (besonders in Deutschland und Frankreich) eifrig betrieben worden sein. Im 10. und 11. Jahrhundert finden die Orgeln bereits in ganz Europa Verbreitung. Eine im Jahre 951 für die Kirche in Winchester erbaute Riesenorgel hatte einen so starken Ton, daß es von ihr hieß:

Als wie des Donners Gebrüll erschüttert die eherne Stimme
Rings die Lüfte und nichts, was es sei, hörst du sonst:
Also mächtig ertönt der Klang, daß Jeder die Ohren
Sich mit den Flächen der Hand zuhält und nicht es erträgt,
Wenn erklingt das Gebraus der vielvermischeten Töne —
Ja in der ganzen Stadt hört man den singenden Ton.

Es sei dies erwähnt, um darzulegen, daß die Orgeln jener Zeit geeignet genug waren, den Charakter der tiefen Töne mit ihren Obertönen dem Gehöre einzuprägen. Auch die konsonirende Terz mußte damit endlich zu Ehren kommen. Zunächst aber war es begreiflicher Weise die Quinte, welche in noch aufdringlicherer Art, als dies bei den Griechen der Fall sein konnte, ihre Geltung beanspruchte.

»Sehr früh«, sagt Ambros (Geschichte der Musik, 3. Aufl. 2. Bd. S. 232), »habe man jene sogenannte Mixtur erfunden, bei welcher zum angeschlagenen Ton dessen Oberquinte und höhere Oktave mittönt.« Was also das Ohr im einzelnen Tone als Zusammenklang empfunden hatte, das wurde nun auch durch äußere Mittel in gesteigerter Weise hervorgerufen. Wie man das vertragen habe? Wir werden davon noch sprechen.

Interessant ist, was Calvisius in einem an Michael Prätorius gerichteten, von diesem in seinem *Syntagma* mitgetheilten Briefe darüber sagt: »Nun ist die Frage,

ob man nicht noch *Vestigia* der alten *Harmoniae* finden könne? Dieselbe ist ohne Zweifel erhalten worden in den Kirchen. Wir haben noch zu unserer Zeit zwei *Instrumenta* von der alten *Musica*, welche in stetem Brauch sind, als die Sackpfeife und die Leyer; in denselben klingen insbesondere für und für eine Consonantia, auf der Sackpfeife nur eine Quinta und Oktava zugleich durch drey Saiten, und wird darnach uff andern Claviren, welche die vierde Saite treffen und anrühren, etwas anders im füglichem Choral darein moduliret.« Prätorius bemerkt dazu: »Solches ist ohne zweiffel stets in den Kirchen blieben — dieselben Claves haben sie stets gehen und tönen lassen und darnach einen Choral, der aus dem *c*, *d* oder *e* gegangen und sein Fundament darinnen hat, darein geschlagen, wie man auff dem Instrument einen Schättertantz schlegt. Und dieses ist auff allen Instrumenten von anbeginn der Welt die Musica gewesen.« Und damit habe man ausgereicht, »sintemal keine Composition mit vielen Stimmen, sondern nur der schlechte (schlichte) Choral einfältig (einfach) darauff gemacht worden.« *)

Es geht daraus hervor, wie sehr die Erkenntniß der harmoniebildenden Bedeutung der mitklingenden Töne gereift war, und in welche Verbindung man sie mit den Klängen der Instrumente, insbesondere der Orgel, gebracht hatte.

Bezeichnender Weise wird der Name der Orgel, *organum*, gleichsam zum Schlagworte für die Anfänge der Harmonie.***) *Organum* nannte man jene unbehilflichen ersten Versuche von Zusammenklängen, welche die ersten Krückengänge der sich entwickelnden Harmonie sind, und die zu würdigen nunmehr unsere Aufgabe sein wird. »Da das Organum bei den Messen und sonstigen gottesdienstlichen Handlungen als Be-

*) Ambros, Gesch. d. M., II. S. 232.

**) Vincenzo Galilei sagt noch im *Dialogo della musica antica et della moderna*: »Als nun die Kunst der Töne verloren war, fing man an, Regel und Gesetz für das Komponiren und Singen von den Instrumenten, insbesondere von der Orgel herzuholen.« Ambros, Gesch. d. M., IV. S. 168.)

gleitung der Gesänge diene, so bürgerte sich gewiß sehr bald der Begriff für mehrstimmige Musik, erst für vokale und instrumentale Musik zusammen, dann für beides allein, ein, und so gelangte man schließlich zur Bedeutung des Organums als Akkord, oder Konsonanz überhaupt, wobei es sich wahrscheinlich anfangs nur um Zweiklänge (Diaphonia) handelte.« Diese Worte von Hans Müller in seinem vortrefflichen Buche »Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik« (S. 81) deuten auf den Bezug des Begriffes Akkord oder Konsonanz zur Orgel als dem Instrument, durch welches die konsonirende Eigenschaft von Tönen am unmittelbarsten zur Auffassung gelangte, hin.)*

Johannes Cotton (XI. Jahrhundert) sei der erste gewesen, der eine Erklärung in diesem Sinne gegeben habe: *Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.* Johannes de Muris giebt folgende Erklärung: *Organica, ut dictum est, ab organo vocali nomen accepit, eo quod diversa organa diversimode resonent, quemadmodum et singuli homines singulas habent formas diversas. Organica nihil aliud est, quam dispar concordia cantus diversimode sibi occurrentis.* Also jedenfalls hatte man unter Organum eine Art von Harmonie zu verstehen. Die ersten Versuche, Zusammenklänge konsonirender Töne zu anderen Zwecken, als dies bei den Griechen der Fall war, zu verwenden, finden sich schon früh. Wenn die Verwendung diaphonischer Klänge bei den Griechen der Klärung und Verschönerung des Tonwesens, wie es sich im Sprachausdrucke offenbart, gedient hat, demnach begleitender Natur war, so daß stets die Gesangstimme die Hauptsache blieb, so tritt

*) Auch Joachim Steiner deutet die Bedeutung der Orgel für die Bedeutung des Abendlandes an, wenngleich er sie nicht mit Bestimmtheit in ihrem Wesen erfaßt: »Ganz allgemach hatte das instrumentale Musiciren, insbesondere aber das Anwenden und Anhören von Instrumenten mit fortklingendem Grundbaß das Gefühl für Tonalität entsprechend geweckt und einen viel intensiveren Einfluß auf die ganze Kunstentwicklung genommen, als aus den Schriften der Historiker zu entnehmen ist.« (Grundzüge einer neuen Musiktheorie, S. 50.)

nun der Ton an und für sich in den Vordergrund, um dessen Verschönerung durch Beifügung konsonirender Intervalle es sich handelt. Der Natur der Sache nach waren es die Quinte und Oktave, welche hierzu verwendet wurden. Ihre konsonirende Eigenschaft war nicht nur durch die Theorie der Griechen bekannt, sie bewährte sich auch in geradezu aufdringlicher Weise in der damaligen Musikübung. Organum nannte man, gewiß nicht ohne Beziehung auf das Instrument, dessen Klänge jene dabei verwendeten Intervalle und ihre konsonirende Eigenschaft so mächtig dem Gehöre übermittelten, diese ersten Versuche des Zusammenführens vereinbarer Töne. Hans Müller erwähnt einen kurzen Traktat über das Organum aus dem 10. Jahrhundert, der früher verfaßt war, als die dem Hucbald zugeschriebene *musica enchiriadis*, welche Gegenstand meiner folgenden Betrachtung sein soll. Es heißt dort: »*Diaphoniam seu organum constat ex diatessaron symphonia naturaliter dirivari. Ergo ex hac conlatione una quidem principali lege producitur, ut in quartanis locis vox voci resultet, altera autem ut in plerisque particulis ad finem sese voces diversae conjungunt, videlicet ubi cola in finali rectore consistit vel in lateribus ejus, id est in subsecundo ipsius aut in supersecundo.*« Es wird unterschieden ein *organum medium*, *organum superius*, *organum inferius*. Der Traktat ist nach Hans Müller's Ansicht allem Anscheine nach ein Fragment oder ein Versuch zu einer größeren Deduktion und jedenfalls eine der Vorarbeiten über das Organum, die die *musica enchiriadis* voraussetzt.

Daß aber die Uebung des Organum in eine noch frühere Zeit zurückzuverlegen ist, geht aus einer Stelle in dem Werke: »*De divisione naturae*« von Scotus Erigena in der Mitte des 9. Jahrhunderts hervor, in welcher sich derselbe zur Erklärung eines philosophischen Satzes auf das Organum beruft.

Von höchster Bedeutung für die Erkenntniß des Organums ist die lange Zeit hindurch irrthümlich dem Mönche Hucbald von St. Amand (gestorben 930) zugeschriebene Abhandlung: *Musica enchiriadis*. Das

Verdienst Hans Müller's ist es, in seinem wiederholt angeführten Buche »Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik« den unumstößlichen Nachweis erbracht zu haben, daß die genannte Schrift nicht Hucbald zum Urheber haben könne. Uns kann der Name gleichgiltig sein. Wichtig für unsere Untersuchungen aber ist es, daß das Organum, wie es in der *enchiriadis* dargelegt ist, sich auf dem Pfade der Entwicklung der abendländischen Musik befindet und die triebkräftigen Keime zur Weiterbildung wie sie sich später wirklich vollzogen hat, enthält. Der gelehrte Streit, welcher schon früh darüber entstanden war, hat daher, als auf dem Gebiete der Theorie sich abspinnend, für uns kein Interesse.*)

Was ist nun das Organum der *Musica enchiriadis*?

Der Verfasser beginnt mit der Definition der Symphonie, d. i. das, was wir heutzutage Konsonanz nennen: *Symphonia est vocum disparium inter se junctarum dulcis concentus* — in der Uebersetzung von R. Schlecht (Monatshefte für Musikgeschichte, 1874 und 1875). »Unter Symphonie versteht man aber den angenehmen Zusammenklang ungleicher, unter sich vereinigter Töne. Die Grundsymphonien seien die Quart (*diatesseron*), die Quinte (*diapente*) und die Oktave (*diapason*). Aus diesen einfachen Symphonien werden andere zusammengesetzt: Die Oktave und die Quart — die Undezime — die Oktave mit der Quart — die Duodezime — die Doppeloktave (*disdiapason*). Fast von jedem einzelnen Tone klingt sowohl in der Höhe, als auch in der Tiefe auf der vierten Stufe die Quart,

*) Ein scharfer Gegner der *Musica enchiriadis*, deren Entstehung um das Jahr 970 fallen dürfte, jedoch nicht mit Erfolg, ist Hermannus, dessen um das Jahr 1050 verfaßte »*Musica*« die Spitze der Bestrebungen bildet, durch welche die Benediktiner-Mönche auf der Reichenau die Chormusik ihrer Zeit in ein System zu bringen und lehrhafter zu machen suchten. (Philipp Spitta, Die *Musica enchiriadis* und ihr Zeitalter, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 5. Jahrgang S. 444.) Dieses Tonsystem ist von der *Musica enchiriadis* gründlich verschieden, insbesondere darin, daß es die Bedeutung der Quarte möglichst zu wahren sucht, während in der *enchiriadis* nach Spitta die Bedeutung der Quinte zu Ehren kommt.

auf der fünften die Quint, sowie zu beiden Seiten jeder Ton auf der achten Stufe in der Oktav ertönt. Die größte Symphonie, die Oktave, wird von zwei kleineren, der Quart und der Quint, ausgefüllt.

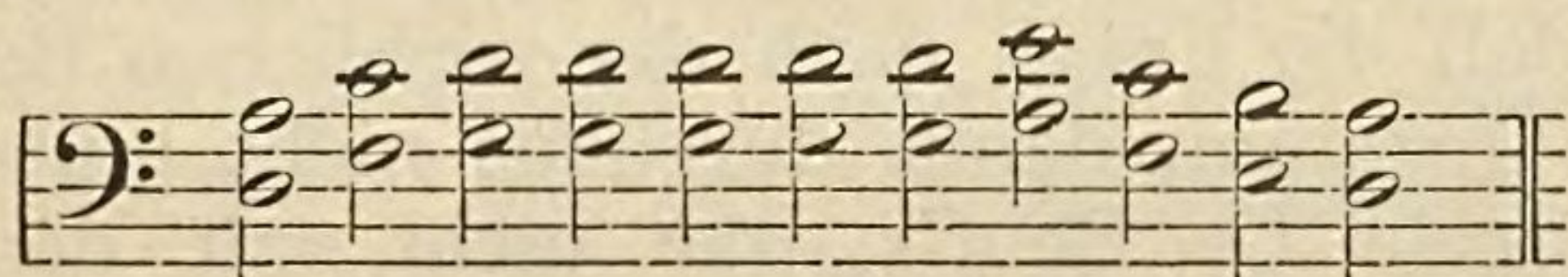
Da die vier Arten, in denen die erste Symphonie besteht, welche Quart heißt, sich alle unter einander durch ihre eigenthümliche Klangwirkung unterscheiden und ihre Harmonie angezeigter Weise aus einem Tetrachorde, gleich wie aus einem Elemente gewoben ist, so folgt nothwendig, wenn sie ununterbrochen je vier und vier sich folgen, immer an der fünften Stufe Töne desselben Verhältnisses erscheinen, wie früher schon gezeigt wurde, daß ihnen in der Zusammenstellung von fünf Tönen eine Symphonie desselben Verhältnisses und derselben Beschaffenheit, welche Quint genannt wird, entspricht. Nun wird von der Transponirung, das ist von der Versetzung in andere Töne, wodurch bei der Verschiedenheit der innerhalb der Quarte liegenden Töne je nach der Lage ihres Halbtonschrittes verschiedene Verhältnisse entstehen müssen, gesprochen. Weiter heißt es: Nun wollen wir weiter lehren, was eigentlich eine Symphonie genannt werde und sei, d. i. wie die Stimmen sich zu einander verhalten, wenn man sie zusammensingt. (*Nunc id quod proprie Symphoniae dicuntur et sunt, id est, qualiter eadem voces sese in unum canendo habeant, prosequamur.*) Denn dies ist es, was man einen diaphonischen Gesang, oder gewöhnlich Organum nennt. (*Haec namque est, quam Diaphoniam cantilenam vel assuete Organum nuncupamus.*) Diaphonie nennt man sie aber, weil sie nicht aus einfachem Gesangsvortrag, sondern aus dem gleichmäßigen zweitönigen Zusammenklange besteht. (*Dicta autem Diaphonia, quod non uniformi canore constet, sed concentu concorditer dissono.*)

Wenn nun auf diese Weise zwei oder mehrere zusammensingen, vorausgesetzt in bescheidener und ebenmäßiger Ruhe (*morositate*), wie es dieser Gesangsweise gebühre, so werdest du aus der Vermischung (*commixtione*) dieser Töne (*sonorum*) einen

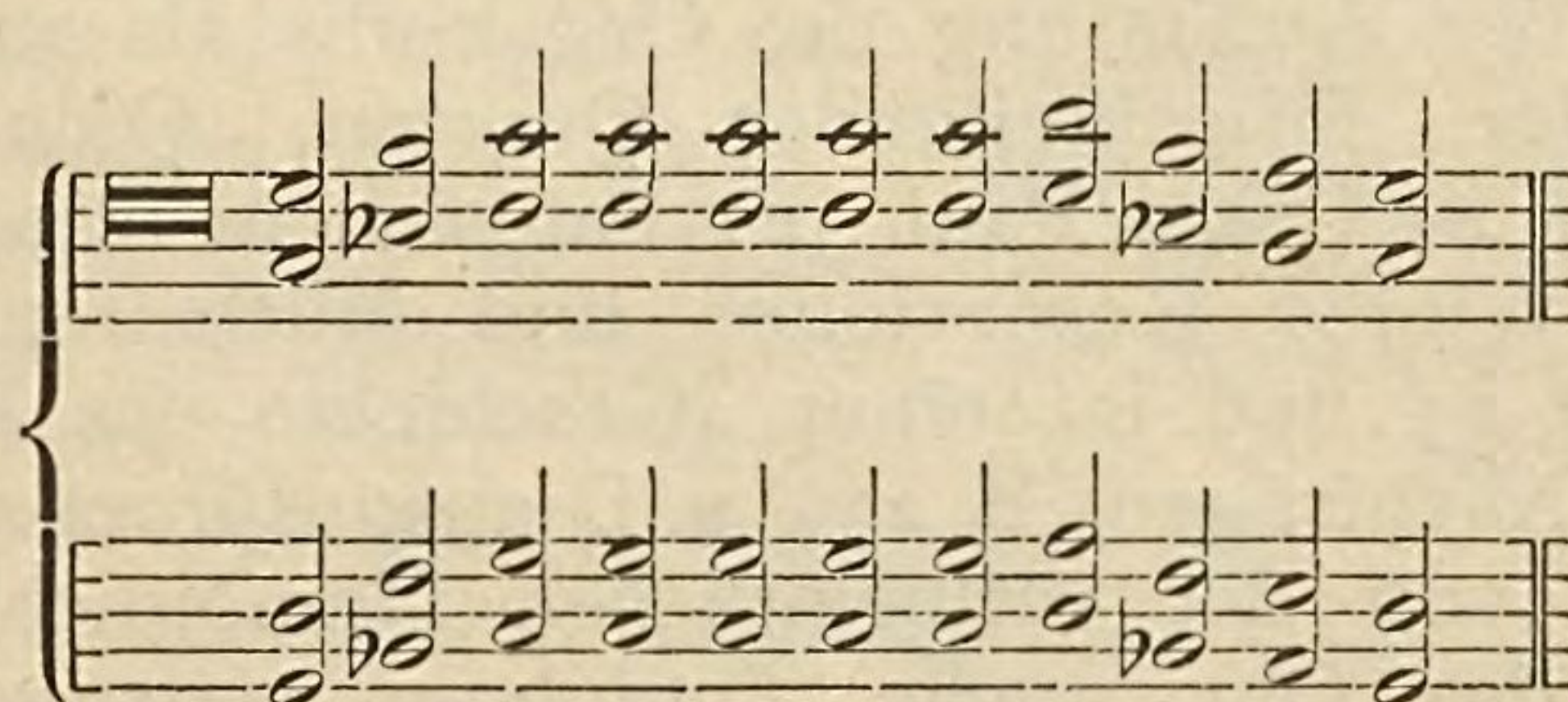
lieblichen Zusammenklang (*concentum*) hervor-
gehen hören.

Es wird aber nicht bloß eine einfache Stimme einer einfachen gegenübergestellt, sondern ein einfaches Organum einer verdoppelten Stimme, oder ein doppeltes Organum einer einfachen Stimme; selbst wenn du die beiden Stimmen durch die Oktave verdoppeltest, so wirst du vernehmen, wie lieblich die Stimmen in diesem Verhältnisse nach folgender Darstellung zusammenklingen.

Aus diesen Stellen wird man entnehmen können, um was es sich beim Organum handelt. Im Allgemeinen bedeutet Organum das Zusammensingen in Tönen, welche nicht dem Einklange, noch der Oktave entsprechen. Es ist nach Johann Cottonius jene übereinstimmende Entzweiung mindestens zweier Sänger, wobei einer die rechte Melodie hält, der andere mit fremden, aber passenden Tönen beihergeht, bei den einzelnen Schlüssen aber beide in Einklang oder der Oktave zusammentreffen. *) Die *Enchiriadis* lehrt, daß diese Zusammenklänge Quarten, Quinten und Oktaven zu enthalten haben. In Quarten-, Quinten- und Oktavenfortschreitungen also bewegt sich das Organum der *Enchiriadis*. Dabei hat die organisirende Stimme dieselben Schritte in Bezug auf ganze und halbe Töne zu machen, wie die Melodie.



oder:



^{*)} Ambros, Gesch. d. M. II. S. 150.

Solche Folgen verträgt nun freilich unser heutiges Ohr nicht, und es bedürfte nicht erst des Verbotes der Quinten- und Oktavenfortschreitungen, um sie geradezu abscheulich zu finden. Dies hat auch Zweifel an der richtigen Auffassung des Organums als einer Folge von Zusammenklängen erweckt. Kiesewetter, welcher auf die von Forkel zitierte Quinten- und Quartentheorie hinweist, meint, das Organum sei unmöglich und daher wirklich nie ausgeführt worden. Desgleichen erhebt A. v. Thimus (Harmonikale Symbolik, I. S. 261 f., Köln 1868) dagegen Protest. F. W. Riehl äußert sich, es würden sogar wohlerzogene Hunde unseres aufgeklärten Saeculi jene mönchische Erfindung mit entschiedenem Geheul begrüßen. (Augsb. Allg. Zeitung, 1852, Beil. S. 457.) Er wiederholt diesen Ausspruch in seiner Kulturstudie: Das musikalische Ohr, S. 101, wo er sagt: »Ja wir begreifen das Ohr, welches eine vergangene Zeit für dieselbe (die allegorisirende Musik) hatte, so wenig, als wir den Wohllaut begreifen können, den das mittelalterliche Ohr an Guido's Quartenharmonieen fand, die doch jetzt selbst die Hunde nicht mehr verdauen.« Le Beuf hält das einfache Organum für zweistimmigen Gesang. Das Organum als solches bezeichnet er folgendermaßen: »*Organum étoit le nom générique qui s'entendoit du cas ou l'accord étoit simple; c'est-à-dire, lorsqu'il n'y avoit que deux voix chantant ensemble.*« Mit Recht bemerkt Hans Müller, daß die Frage nach der wirklichen Beschaffenheit des Organum damit durchaus nicht gelöst sei, da die Beispiele Le Beuf's gar nicht mit den in der *musica enchiriadis* übereinstimmen. Der entschiedenste Gegner der Auffassung des Organums als zusammenklingender, fortschreitender Quarten, Quinten und Oktaven ist Oskar Paul. Er hat sich in diesem Sinne in den Wiener Rezensionen und Mittheilungen von 1865 No. 25 und in seiner »Geschichte des Klaviers« (in den Nachträgen, S. 234 u. f.) ausgesprochen. Auch er geht von der vermeintlichen Unmöglichkeit aus, daß je das Ohr solche Tonfolgen vertragen habe: »Wie kann aber eine Theorie als Durchgangspunkt angesehen werden, welche zu einer späteren Zeit im

geraden Gegensatze steht, und wie ist es möglich, einen solchen Gegensatz für eine Grundstufe weiterer Entwicklung zu halten?« Er meint nun, die organisirende Stimme sei nicht ein Zusammenklang mit der Melodie, sondern eine Antwort derselben gewesen. Organum bedeute nichts Anderes, als »Nachahmung«, »Nachfolger«, Antwort auf der Quarte oder Quinte. Das Organiziren sei also ein Wechselgesang gewesen. *Concentus* heiße nicht harmonischer Zusammenklang, sondern melodische Folge, *in unum canere* sei nicht »zugleich singen«, sondern »auf einerlei Art singen«, und »*commixtio vocum*« bedeute nicht eine Mischung harmonischer Stimmen, sondern eine Mischung (?) melodischer Stimmen.

E. Krüger (Allg. Musikzeitung, 1870, V. No. 5, S. 35), H. Beller mann, R. Schlecht, W. Ambros, Hans Müller u. A. vertreten dagegen, gestützt auf die klaren Aussprüche in der *Enchiriadis*, wie auch auf andere zweifelloso Belege, die Ansicht, daß man die Auffassung des Organums als einer Reihe von Zusammenklängen, so sehr sich auch das heutige Ohr dagegen sträuben mag, nicht zurückweisen könne.

Pseudo-Hucbald bemerkt ausdrücklich, daß das Organum zusammen (*in unum*) gesungen werden müsse, so daß ein Ton auf den anderen treffe (*vox voci respondeat*). Er spricht davon, daß zugleich mit der Hauptstimme die Organalstimme einherschreite (*simul cum voce principali organalis vox consequatur*). R. Schlecht weist auf die Marginalbemerkung in dem Codex 14, 649 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek zum 13. Kapitel, *ad vocem*: »*Nunc*«, hin. »Weil eben nur ein Sänger, nachdem er seinen Gesang geendet hatte, einen andern sang, nun aber zwei zugleich einen und denselben Gesang vortragen, und das ist das Eigenthümliche der Symphonie, wenn 2 oder 3 oder 5 oder 8 singen. Im 16. Hauptstück bezieht sich Pseudo-Hucbald auf die im 14. und 15. Kapitel angeführten Beispiele und sagt ausdrücklich, daß sie zusammengesungen werden. Ambros spricht sich aus, es sei zweifellos, daß in solcher Weise gesungen worden sei und weist darauf hin, daß das

Quintiren als allgemeine Bezeichnung jeder kunstvollen Musik gegolten habe. »Sie wissen als viel vom Kirchen regiren als Müllers Esel vom quintiren« sagt Sebastian Brandt im Narrenschiff. Eine hochinteressante Bestätigung dafür, daß das Organum wirklich als gleichzeitig in Fortschreitungen erklingende Quinten und Quarten allgemein in Anwendung war, giebt uns der unter dem Titel: »*Reinardus Vulpes*« 1832 von Franz Jos. Mone herausgegebene, 1884 durch Prof. Dr. Ernst Voigt neu bearbeitete und commentirte »*Isengrimmus*«, auf welchen H. Beller mann in der »Musikalischen Rundschau« vom 20. März und 10. April 1886 hinweist. Die alte Sau *Salaura* celebrirt mit fünfundsechzig Wildschweinen dem Isegrimm, bevor sie ihn zerreißen, ein Hochamt, welches sie vorher ausführlich beschreibt:

*Becca mihi cantum sesqualterat, inde Sonoche
Vocis epytrite pondera subtus agit,
Baltero vero baco pronepos meus, Anglicus ybris,
Quid, villane, putas qualiter ille canit?
„Cunctipotens“, quotiens pascunt encenia sive
„Alleluja“ petit festus herile dies,
Hic grossum diapente tonat sub voce Sonoches,
Et modulos Becce duplicat ore gravi;
Dumsic organici damus intervalla melodis,
Alternat dulcem contio mira liram. —*

Uebersetzt: Becca begleitete meinen Gesang in der tieferen Quinte, während Sonoche das Gewicht ihrer Stimme noch um eine Quarte daruntersetzt. Baltero, der Frischling aber, mein Urenkel, ein englischer Bastard, was meinst du, o Bauer, wie der singt? So oft die Einweihungsfeierlichkeiten das *Cunctipotens* verlangen oder ein Hauptfesttag das *Halleluja* vorschreibt, tönt dieser mit grober Quinte unter der Stimme der Sonoche und verdoppelt mit tiefer Kehle (d. h. in der Oktave) die Melodie der Becca. Während wir so unseren Melodien die Intervalle des Organums geben, erwidert der wunderbare Chor mit lieblicher Stimme.

Aber auch jener Rückschluß aus der Unfähigkeit des Ohres, derlei Tonfolgen zu vertragen, erweist sich bei näherer Untersuchung als hinfällig. Diesem Schlusse

könnte man nur dann eine Berechtigung zuerkennen, wenn man zugestehen dürfte, daß dem heutigen Ohre der entsprechende Maßstab zur Beurtheilung der Wirkung von Toneindrücken auf das Ohr des Mittelalters zu entnehmen sei, daß also seither nicht eine Entwicklung des Ohres stattgefunden habe, deren Folge ganz andere Formen der Aufnahme von Tonreizen, ganz andere Bedürfnisse bei derselben, ganz andere Dispositionen zu ihrer Anordnung sein müssen. Daß eine solche Entwicklung aber thatsächlich stattgefunden hat, kann nur der verkennen, welcher der Entwicklung des Ohres, wie sie seit den uns bekannten Anfängen der Musik in den verschiedensten Phasen, von welchen uns Ueberlieferungen Zeugniß geben, stattgefunden hat, die entsprechende Aufmerksamkeit nicht zugewendet hat.

Wie das griechische Ohr den Ton ohne zwingende associationsweise Verbindung mit dem Worte und dessen Ausdrücke nicht aufzufassen vermochte, so associirt sich heute mit dem Tone sogleich eine Summe von Beziehungen desselben zu andern Tönen, welche in unbewußtem Vorgange rasch aufzufinden, sich bei uns Bedürfniß und Fähigkeit in hohem Grade herausgebildet haben. Die harmonischen Verhältnisse der Töne haben sich unserem Ohre in dem Maße eingepägt, daß wir keinen Ton hören können, ohne daß sich uns sogleich das Bedürfniß aufdrängte, ihn in seiner Bedeutung für ein harmonisches Verhältniß aufzufassen. Sogleich öffnen sich die vorbereiteten Bahnen für die vielfach eingepägten Beziehungen harmonischer Verwandtschaft der wach gewordenen Aufmerksamkeit erwartungsvoll. Jeder mitklingende oder nachfolgende Ton beschränkt die Richtungen der Innervation, bis endlich die Zusammenfassung näherer Toneindrücke die Zurückführung auf eine gemeinsame Einheit zur Folge hat. In diesem Sinne vergleicht und ordnet das durch Vererbung und vielfache Eindrücke dazu disponirte Ohr die aufgenommenen Tonreize im Sinne ihrer harmonischen Gestaltung. Das moderne Ohr kann Töne gar nicht mehr anders, als harmonisch empfinden. Dies gilt nicht bloß von dem

Streben, gleichzeitig erklingende verschiedene Töne als Angehörige eines harmonischen Systems, wir sagen »eine Tonart«, aufzufassen, sondern auch nacheinanderfolgende. Das Bedürfnis, nacheinanderfolgende Töne auf eine tonische Einheit zurückzubeziehen, war nicht so groß, so lange die zur geistigen Auffassung verschiedener Toneindrücke in ein Gesamtbild notwendige Verbindung durch ein anderes Mittel hergestellt war, durch den Zusammenhang der mit der Sprache vermittelten Vorstellungen. Diesem Bedürfnisse entsprachen auf dem Gebiete der Tonik die Klammern, welche durch anerkannte Tonverwandtschaften in den alten Systemen hergestellt wurden. Anders war es später, als der Ton auf sich selbst angewiesen erschien. Da sah man sich lange Zeit rathlos um nach Verbindungen anderer Art. Die, ich möchte sagen, mathematische Anlage des Ohres kam zu Hilfe. Die Synthese konnte nach langem Tappen, welches die Periode des Ueberganges kennzeichnet, mittelst der dem Tonmateriale begegnenden physiologischen Thätigkeit des Ohres vollzogen werden. Durch die mitklingenden Töne, welche sich einerseits auffallender darlegten, andererseits von einem ihnen mit größerer Aufmerksamkeit entgegengespannten Organe aufgenommen wurden, gaben sich Beziehungen der Töne unter einander kund, welche sogleich vom Ohre im Sinne seines Strebens nach Herstellung von erfassbaren Zusammenhängen ausgenützt wurden. Es ist dies gleichsam ein unbewußter Denkprozeß, welcher sich im Ohre den es treffenden Eindrücken gegenüber abspielt, ein Prozeß, in welchem sich die ihm eigenen Anlagen in immer feinerer Gliederung auswickelten. In den Tonsystemen, die sich umbilden, haben wir gleichsam Kategorieen zu erblicken, welche diesem Denken des Ohres eigen sind. Sie fallen zusammen mit den Kategorien alles Denkens, daher man von jeher geneigt war, in dem Produkte dieses inneren Vorganges, in der Musik Symbole für die Gesetzmäßigkeit äußerer Naturvorgänge zu erkennen. Das Planetensystem, die Jahreszeiten u. dergl. wurden herbeigezogen, noch Kepler schwärmt von der Musik

der Sphären, und Schopenhauer erblickt in der Musik eine Objektivation des Willens, wie die Welt selbst.

Die symbolische Bedeutung hat aber die Musik nicht durch das, was sie außen, im Naturleben ist, erlangt, sondern durch das, was sie eben in dem nach eingeborenen Gesetzen verfahrenen Ohre geworden ist. Das allmähliche Wirksamwerden dieser Gesetze unter dem Einflusse fördernder Eindrücke ist der Inhalt und Kern der Geschichte der Musik. Das unabänderliche Sein darin ist der ausdrucksbedürftige Mensch, ihr Werden aber die Gestaltung der Formen, in welchen dieses Bedürfniss seine jeweilige Befriedigung findet.

Begegnet nun das heutige Ohr, welchem, nachdem es durch Vererbung unserer heutigen Auffassung des Tonlebens zugeneigt worden ist, schon mit den ersten Eindrücken jede Minute die Gesetze der modernen Harmonie gepredigt hat, Tongebilden, welche seinen heutigen Voraussetzungen nicht entsprechen, so wird es rathlos. Dies muss insbesondere den unbehilflichen Versuchen des Mittelalters gegenüber der Fall sein, welche sich seiner Art der Auffassung gar nicht anbequemen wollen. Hören wir heutzutage nacheinanderfolgende Töne, so verbinden wir sie sofort gleichsam mit Naturnothwendigkeit zu rhythmischen und tonischen Zusammenhang, wir fassen sie als Melodie auf, oder weisen sie, wenn sie den Bedingungen dazu nicht entsprechen, ab. Sie als Melodie erfassen, heisst aber zugleich so viel, als sie als Harmonie zu erfassen, nämlich jedem Tone unbewusst den Unterton zu geben, durch welchen er in leichtester Art auf eine gemeinsame Toneinheit bezogen wird.

Diese Fähigkeit aber dürfen wir dem Ohre des Mittelalters, dem Ohre, welches im Organum einen lieblichen Zusammenklang erkannte, nicht zumuthen. Aus unserer Darlegung geht hervor, wie weit die Fähigkeit des damaligen Ohres in der Auffassung musikalischer Verhältnisse gediehen sein konnte. Die Melodik des Alterthum's, welche ihre Nahrung im Sprachausdrucke gefunden hatte, war verloren gegangen; mit dem Drange zur Melodie mußte die Fähig-

keit dazu umso mehr abhanden kommen, als das damalige Tonwesen die Elemente nicht bot, welche zur Bildung einer irgend befriedigenden Melodik hätten führen können.

In der That lehrt uns die Geschichte der abendländischen Musik, daß die Fähigkeit melodischen Schaffens lange Zeit hindurch förmlich unterbunden war. Nicht das Schaffen, sondern das Setzen von Tongebilden gab dem Komponisten seinen Werth. Die Melodie erschien so sehr als Nebensache, daß man sie noch in den Zeiten der Kontrapunktik der Niederländer entlehnte, und häufig Volkslieder, selbst solche profanster Art, in Messen verwendete, freilich ohne alle Rücksicht auf ihren eigentlichen melodischen Gehalt, gleichsam nur als Tonkomplexe, welchen erst durch die kontrapunktische Behandlung ihre Bedeutung als Kunstwerke verliehen werden sollte. Das, worauf wir heutzutage das grösste Gewicht legen, die thematische Erfindung, trat vollständig in den Hintergrund der Tonkombination gegenüber, in welcher sich die gewandte Handhabung mit dem Tonmateriale zu erproben hatte.

Dies sei nur erwähnt, um darzulegen, dass es noch einer langwierigen Entwicklung bedurfte, bis im Ohre der Sinn für die heutige Melodie, das ist für Tonfolgen, in welchen jeder Ton in seinem Bezuge zu den andern in der Tonfolge vorkommenden Tönen und, mit ihnen, zu einer gemeinsamen Einheit erfaßt wird, erwacht war.

Auf das Organum zurückkommend, werden wir daher in Betracht zu ziehen haben, daß das Ohr, welches darin einen lieblichen Zusammenklang erkannt hat, nicht gewohnt war, Tonfolgen in ihrem harmonischen Zusammenklänge aufzufassen. Nicht der Zusammenklang ist es, welcher uns heute beleidigt, sondern das Fortschreiten der Zusammenklänge des Organums. Das Beobachten des Fortschreitens unter dem Einflusse der dafür im Ohre erwachten Gesetze dieses Fortschreitens ist für uns heute Gegenstand der Aufmerksamkeit. Das Gleiche war zu Zeiten des Organums nicht der Fall. Zusammenklänge, welche

den Gesetzen dieses Fortschreitens nicht entsprachen, empfand man damals lange nicht so störend, wie heute, weil diese Gesetze eben noch nicht so wirksam waren. Dagegen wurde die Aufmerksamkeit in um so höherem Grade von der Wirkung der einzelnen Zusammenklänge gefesselt. Der Reiz, welchen diese übte, war noch neu. Der Zusammenklang an sich schon bot dem Ohre einen Gegenstand des Interesses, welcher ein weitergehendes etwa sich auf das Nacheinander der Zusammenklänge erstreckendes Interesse bis zu einem gewissen Grade ausschloss. Man empfand nur die Konsonanz der Zusammenklänge, nicht aber die Divergenz in ihrer Folge. Und so mochte jener Zeit das allerdings als ein lieblicher Eindruck erscheinen, was unserem anspruchsvollerem, ich möchte sagen, von weiterer Perspektive aus urtheilenden Ohre geradezu scheußlich klingt. Daß es in der That nur die Auffassung der einzelnen Zusammenklänge an sich war, welche zu dem Urtheile führte, sie brächten einen lieblichen Zusammenklang zu Gehör, wird durch die Stelle in der *Enchiriadis* bestätigt, in welcher es heisst: »Wenn nun auf diese Weise zwei oder mehrere zusammensingen, vorausgesetzt in bescheidener und ebenmäßiger Ruhe (*morositate*), wie es dieser Gesangsweise gebührt, so wirst du aus der Vermischung dieser Töne einen lieblichen Zusammenklang hervorgehen hören.« Nicht in ihrer Bewegung also, sondern in ihrer Ruhe wurden diese Zusammenklänge betrachtet, und nicht ihre Nacheinanderfolge, sondern die Vermischung der Töne brachte den angenehmen Eindruck hervor.

Das Verbot des Auftretens paralleler Quinten beweist, daß der Sinn für das, was wir heutzutage Melodie nennen, nämlich das Fortschreiten von Tönen, welche in harmonische Beziehungen zu einander gebracht werden, erwacht war. Unbefangen erging man sich noch bis zum 16. Jahrhunderte in Quintenparallelen doch wurde das Verbot bereits früher ausgesprochen. Philipp de Vitry, geboren 1290, von dem behauptet wird, daß er zuerst die Bezeichnung *Contrapunctus* statt *discantus* eingeführt habe, verbietet die Fortschreitungen

vollkommener Konsonanzen: *et nequaquam duae istarum specierum perfectarum debent sequi una post aliam*. Auch Johannes Muris will Fortschreitungen vollkommener Konsonanzen vermieden haben „*prout possumus*“, »so viel wir können.« Ebenso Zelandia (1380).*) Sehr interessant ist in dieser Beziehung der Tractat des Guillelmus Monachus: „*De praeceptis artis musice et practice compendiosus libellus*“, welchen Guido Adler in seiner werthvollen Studie zur Geschichte der Harmonie (Sitzungsberichte der phil. hist. Klasse der kais. Ak. d. W. 98. Bd. S. 789 ff.) ausführlich bespricht. Das Verbot paralleler Folgen von perfekten Intervallen (Quint und Oktav) ist dort mit großem Nachdrucke ausgesprochen — aber nur für den Fall, wenn eine solche Folge auftreten sollte; zulässig sind Quinten, Oktaven und Primfolgen dagegen, wenn eine ganze Reihe derselben auftritt. Es dürfte hier das Gefühl des Unterschiedes von Quintenfolgen, in welchen sich Verrückungen des Tonsystems bemerkbar machen, von solchen, welche gleichsam nur zur Verzierung und Verschönerung einzelner Töne dienen, aufgedämmert sein. Durch die Aufeinanderfolge von mehr als zwei Quinten wird der Charakter der Verrückung des Systems für ein Ohr, welches nicht gewohnt ist, viele und rasche Verrückungen dieser Art aufzufassen, verwischt und dieses wird wieder darauf angewiesen, jeden dieser Tonkomplexe für sich zu betrachten.

Eine Bestimmung des Organum muß noch als von besonderem Werthe für die Betrachtung des sich entwickelnden Ohres in's Auge gefaßt werden. Es heißt in der Enchiriadis: In der Quart kann aber nicht ausnahmslos, wie in den übrigen (konsonirenden) Intervallen ein symphonischer Gesang erzeugt werden,

*) Man hat charakteristischer Weise lange Zeit das Quintenverbot mit dem zu grossen Wohlgefallen rechtfertigen wollen, welches schon eine vollkommene Konsonanz erzeuge. Auf Vollkommenes müsse Unvollkommenes folgen. Nach Türk 1790 liegt das Widerwärtige im harmonischen Sprunge, was auf ein richtiges Gefühl hindeutet. Tappert (das Verbot der Quintenparallelen) führt dieses Verbot auf das Bedürfnis nach tonaler Einheit zurück, womit das Berechtigte und Unberechtigte daran richtig unterschieden sind.

weil in ihr sich nicht durch die ganze Tonreihe die Klänge (Phtongoi) angenehm verbinden. Denn durch die ganze Tonreihe kann der dritte (*tritus*), *F* der vierte Ton unter dem zweiten (*subquartus deuterio*) *H* allein keine Symphonie bilden, und steht demselben als Mißton gegenüber, weil die Quart *F* allein das Maß (*mensuram*) der Symphonie überschreitet, und von dem genannten Ton *h* sich entfernt um drei ganze Töne, zu dem er die Unterquart ist (*cui extat subquartus*).*)

Es handelt sich darum, daß im Quartenorganum der sogenannte Tritonus, die übermäßige Quarte als eine besonders schlecht beleumundete Dissonanz vermieden werden mußte. Es wird daher die Regel aufgestellt, daß im Quarten-Organum die begleitende Stimme den *tritus*, d. h. den dritten Tetrachordton, welcher einen Tritonus zum zweiten Ton des nächsthöheren Tetrachordes bildet, nicht berühren darf. Warum nicht? Zunächst sicher aus dem theoretischen Grunde, weil dies keine Konsonanz gab. Man war aber nicht überhaupt gegen Dissonanzen so unduldsam, wie gegen diese. Das sogenannte schweifende Organum enthält Sekunden und Terzen (wobei seltsamer Weise zwei Terzen auf einander nicht folgen durften). Eine Auflösung der Dissonanzen in unserem Sinne kannte man begreiflicher Weise nicht. Man begnügte sich und hielt sich für befriedigt, wenn nach den Unannehmlichkeiten von Dissonanzen wieder die Annehmlichkeit der Konsonanz folgte und vertrug dies vielleicht besser, als Konsonanzenreihen, wie ja auch nach Goethe nichts weniger zu vertragen ist, als eine Reihe von schönen Tagen. Warum hätte der Tritonus sich nicht auch gelegentlich einmal zur angenehmen Abwechslung einschleichen dürfen? Standen dem wirklich

*) Gleicherweise heißt es daselbst im Katechismus der Musik-kunst: *Discipulus: Quare in diatessaron symphonia vox organalis sic absolute convenire cum voce non potest, sicut in symphoniis aliis? Magister: Quoniam ut dictum est, per quartanas regiones non iidem tropi reperiuntur, divorsumque troporum modi per totum simul ire nequeunt. Ideo in diatessaron symphonia non per totum vox principalis voxque organalis quartana regione consentiunt.*

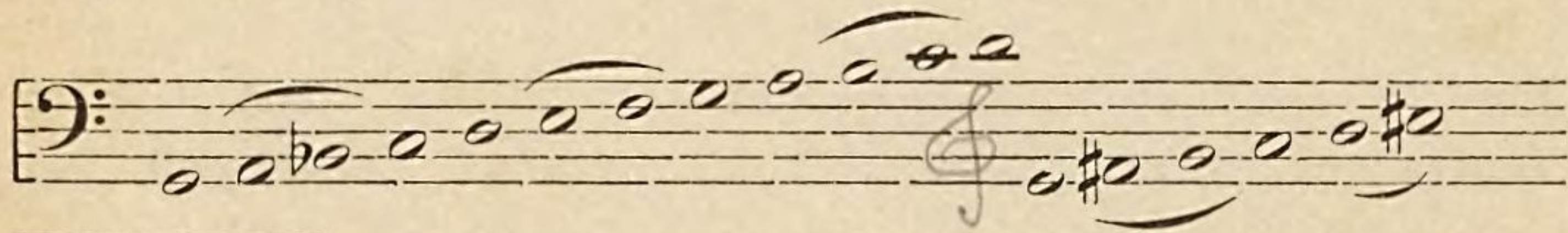
nur theoretische Bedenken entgegen? Mit dem Tritonus hat es eben eine ganz eigene Bewandtniß, welche sich wohl nicht bloß auf dem Gebiete der Theorie, sondern auch vor dem Forum des Ohres geltend machte. Der Tritonus enthält nämlich die beiden Töne, welche wir heutzutage als Leittöne erkennen, die Terz und die Sept der Dominante. An sich mit einander dissonirend vereinigen sie sich mit der Dominante als Unterton zu Konsonanzen. Terz und Sept sind nämlich in ihr als mitklingende Töne enthalten. Die Erkenntniß dieser Töne in ihrer Leittoneigenschaft mußte das ganze alte System sprengen. Sie führen sich in dasselbe wie ein Räthsel ein, welches eine ganz neue Ordnung andeutet, in der es seine Auflösung finden könnte. Der Tritonus ist gleichsam die Schlange am Busen des alten Systems. Die Scheu vor ihm bedeutet nicht bloß, daß man ihm als Dissonanz ausweicht, sondern auch, daß man in ihm eine gefährliche Eigenschaft ahnend vermuthet. Sobald das Gehör so weit gediehen war, einen konsonirenden Zusammenhang zwischen den den Tritonus bildenden Tönen, und jenem Unterton, als dessen Terz und Septe sie sich darstellen, zu empfinden, mußte sich ihm das Bedürfniß einstellen, sie als Leittöne zu behandeln, das heißt die Terz in die Tonica hinauf, die Sept in die Tonica hinab zu führen. Diesem, wenn auch erst leise anklingenden Bedürfnisse abzuhelpen, gestattete die damalige Theorie noch nicht. Diese Rathlosigkeit mußte daher die Peinlichkeit des Eindrucks der Dissonanz des Tritonus verstärken. Nicht nur daß er keinen lieblichen Zusammenklang an sich ergab, wäre die Lieblichkeit des Zusammenklanges der folgenden Konsonanz durch eine nicht erfüllte Erwartung gestört gewesen. Entweder der eine oder der andere der Töne des Tritonus hätte im folgenden Zusammenklange die dunkel erwartete Auflösung nicht gefunden. Der Tritonus drängt geradezu gewaltsam zu einer Auffassung der Akkordfolgen, welche man damals in der Uebung des Organums noch nicht zur Anwendung brachte. Er weist mit Nothwendigkeit auf die Zusammenfassung der Akkordfolgen in einer Einheit,

auf die Geltendmachung der tonischen Zusammengehörigkeit in allen Verhältnissen der angewendeten Töne, kurz auf eine Auffassung im Sinne unserer Harmonie hin.

Die Vermeidung des Tritonus in einer Behandlung, welche den in ihm latenten Tongesetzen widersprechen mußte, scheint mir darauf hinzudeuten, daß diese Gesetze schon ihre Macht zu äußern begannen, mit anderen Worten, daß die konsonirende Bedeutung der Terz und der Sept dem damaligen Ohre nicht mehr ganz fremd war. Wir wissen, daß es gerade die Leittöne sind, welche die Ansetzpunkte für die organisirende Kraft des sich immer mehr und mehr ausbildenden modernen Tonsystems waren. Schattenhaft umwob es gleichsam als *musica ficta* das alte System, um es immer mehr und mehr in seine feinen Gespinnste einzuflechten und es endlich seiner neu organisirenden Thätigkeit dienstbar zu machen.

Dafür, daß die Bedeutung der Terz, ihr Leittonverhältniß und damit die Eigenthümlichkeit der Halbtonschritte in ihrem Bezuge auf die Tonartenbildung im heutigen Sinne bereits in dem in der *Enchiriadis* zum Durchbruche kommenden Systeme vorgeahnt war, daß demnach Philipp Spitta im vollen Recht ist, wenn er den Verfasser der *Musica enchiriadis* einen kühnen und bahnbrechenden Geist nennt,*) spricht das im Sinne Spitta's richtig aufgefaßte System des Organums. Spitta hat in dasselbe den Auffassungen Gerbert's, Kornmüller's und Schlecht's gegenüber weithin aufhellendes Licht gebracht.

Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, daß die Tetrachorde des Organums als durchaus getrennte erster Gattung, nach welcher der Halbton in der Mitte liegt, aufzufassen sind. Es stellt sich damit folgendes System her:



*) »*Musica enchiriadis* und ihr Zeitalter«, Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, V. Jahrgang, S. 452.

Das System baut sich aus den Quinten $g-d$, $d-a$, $a-e$, $e-h$ auf, vom neunten Ton an beginnt die gleiche Tonfolge in Beziehung auf die Halbtonschritte, also eine neue Tonart in unserem Sinne, in weiterer Fortschreitung ergäbe sich daraus der Quintenzirkel unseres modernen Tonsystems. »Die antike Theorie«, sagt Spitta, »nach welcher sowohl für die Theilung der Oktave, als auch für den Aufbau des ganzen Systems allein die Quarte maßgebend war, und welche auch im Mittelalter bisher, ja noch im 11. Jahrhundert herrscht, ist hier gänzlich aufgegeben. Aufgegeben, doch so, daß man sieht, wie sie der Spekulation noch als Ausgangspunkt gedient hat.«

Mit diesem Ausblick in die nachfolgenden Zeiten sei geschlossen. Nicht möge aber vergessen sein, daß mit der Ausbildung des Mittels der Harmonie unter dem organisirenden Einflusse des Ohres jener Faktor, welcher die antike Kunst zu ihrer Blüthe getrieben hatte, nicht unwirksam geworden war, das Ausdrucksbedürfniß. Alle Versuche mit dem Tone, alle Anlagen des Gehörs hätten zum Ergebnisse der heutigen Musik nicht geführt, wenn nicht eben der Drang, welcher in alten Zeiten das Wort erfaßt und ihm durch die Tonbewegung in ihm die Fähigkeit zur unmittelbaren Mittheilung von Gemüthsbewegungen in so hohem Grade verliehen hatte, nun aus gleichem Anstoße das Tonleben durchdrungen, es seinen Wünschen bis in's Kleinste unterthan gemacht und ihm in einem wieder zu den ursprünglichen Quellen zurückführenden Entwicklungsgange eben jenes Verständniß verliehen hätte, welchem auch die Musik der Alten ihre Macht und ihren Werth verdankt.

Helene Ischnacher
Buchbindemeisterin
D-84048 Ebrantshausen
Telefon 08751-9990

Hausegger, Friedrich v.

Die Anfänge der Harmonie Ein Beitrag zur Geschichte der Entwicklung des
menschlichen Ohres

Wien 1895

Mus.th. 1519 b

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11657187-6